

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRODUCTION DU SCEPTICISME QUOTIDIEN
DANS L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE
SELON STANLEY CAVELL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
MARTIN ROSE

DÉCEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	p. V
LISTE DES ABRÉVIATIONS	p. VI
AVERTISSEMENT	p. VII
RÉSUMÉ	p. VIII
INTRODUCTION	
Le langage social	p. 3
Présentation de Cavell	p. 4
Parler au nom des autres	p. 9
Le langage commun	p. 11
PREMIÈRE PARTIE ; LANGAGE ET SCEPTICISME	
Bref historique du scepticisme	p. 14
CHAPITRE 1 CRITÈRES ET FORMES DE VIE : L'APPRENTISSAGE DU LANGAGE	
1-Le langage nous est appris	p. 18
2-Les critères du langage	p. 19
3-S'entendre dans le langage	p. 22
4-Austin et Wittengstein sur la question des critères	p. 23
5-L'Apprentissage des mots	p. 25
5.1- Apprentissage des mots	p. 25
5.2-Apprentissage des états émotifs	p. 26
6-Les formes de vie	p. 27
7-La Projection	p. 28
8-Conventions et règles	p. 30
CHAPITRE 2 – CAVELL ET LE SCEPTICISME	
1-Introduction aux différents scepticismes cavelliens	p. 35
1.1-Scepticisme face au monde extérieur	p. 36
1.2-Scepticisme face à autrui	p. 41
2- <i>Innerself of other-mind skepticism</i> (les états émotifs et les sensations)	p. 44

3-Scepticisme physionomique, le déni de reconnaissance.....	p.46
4-L'emploi inadapté des termes.....	p.47
5-Projection des mots et concepts: Que voulons-nous dire?.....	p.51
5.1-Présupposer la signification.....	p.54
5.2-Disons-nous uniquement ce que nos mots expriment?.....	p.61
6-Scepticisme issus des formes de vie et la morale.....	p.56
6.1-Parler au nom des autres, une question de morale	p.58
7-La certitude par la connaissance.....	p.60
8- Le partage du langage et la communauté politique.....	p.64
9-Les réfutations du scepticisme.....	p.67
10-L'utopie du langage privé.....	p.70
11-Condamnés au scepticisme.....	p.73
Conclusion à la première partie.....	p.78

DEUXIÈME PARTIE ; CINÉMA ET SCEPTICISME

L'art et le cinéma.....	p.81
Hollywood.....	p.84
Le cinéma, entre individu et société.....	p.85

CHAPITRE 1 : CINÉMA : UNE IMAGE MOUVANTE DU SCEPTICISME

1-Reproduction mécanique du monde.....	p.88
2-Réalité et cinéma	p.90
3-Contempler le monde sans être vu.....	p.91
4-Projection automatique du monde.....	p.92
5-Réalité et fantasme.....	p.93
5.1-Dramatique réalité.....	p.97
6-Fuir la responsabilité sceptique – ces effets sur notre analyse de l'art.....	p.107
7-Technique et cinéma.....	p.100
7.1-La caméra.....	p.100
7.2-Le son.....	p.103
8-Image mouvante du scepticisme.....	p.104

CHAPITRE 2 : CINÉMA ET SOCIÉTÉ AMÉRICAINE ; ENTRE COMÉDIE ET MÉLODRAME

1-Le lieu	p.106
2-La condamnation au sérieux	p.108
3-Cinéma et société américaine	p.109
3.1-Cinéma et morale – « <i>Moral Perfectionism</i> »	p.110
4-Le rôle des acteurs	p.111
5-« Voir comme »	p.112
6-Art et modernité	p.114
7-Théâtre et cinéma	p.117
8-Les comédies du remariage et le scepticisme	p.118
9-À la poursuite du bonheur	p.121
10-L'opéra	p.123
11-L'analyse du scepticisme au quotidien, le cinéma à la rescousse!	p.124

CONCLUSION ; SCEPTICISME, CINÉMA ET POLITIQUE

Philosophie et tragi-comédie	p.126
L'analyse du quotidien et le politique	p.127
La communauté, une poursuite du bonheur	p.128
Le politique à l'écran	p.130
Scepticisme politique au quotidien	p.132

BIBLIOGRAPHIE	p.135
---------------------	-------

AVANT-PROPOS

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier tout particulièrement Monsieur Louis Jacob, professeur de sociologie à l'Université du Québec à Montréal et directeur de ce mémoire, pour avoir cru en moi et m'avoir accordé une confiance considérable, et ce, de la présentation du projet jusqu'à la toute fin de la rédaction. Sa disponibilité, ses judicieux conseils, sa bienveillance des plus amicales, de même que son inestimable travail de correction ont non seulement rendu ce mémoire possible, mais aussi fort agréable à réaliser. Je lui en serai éternellement reconnaissant.

J'aimerais également saluer l'important travail de ma correctrice et pré-lectrice Isabelle Rose, orthopédagogue de profession, mais avant tout ma sœur aînée, pour le dévouement et l'assiduité dont elle a su faire preuve malgré le peu de temps qui lui était imparti. Sans oublier le paisible refuge fourni pour les journées de rédaction.

De même que ma famille et mes amis, Marie-Noëlle et Philippe, pour leur support lors des moments difficiles rendus inévitables par la tâche incommensurable de travail, par l'isolement et par les nombreuses nuits blanches inhérentes à la réalisation d'un tel projet. Sans compter les sacrifices qu'ils ont aussi dû réaliser.

Merci à vous qui avez rendu ce mémoire possible.

ABRÉVIATIONS

STANLEY CAVELL

- CR** 1979. *The Claim of Reason ; Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, New York, Oxford University Press, 511p.
- PH** 1981. *Pursuits of happiness : the Hollywood comedy of remarriage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 283p.
- TOS** 1984. *Themes Out of School: Effects and Causes*, San-Francisco, NorthPoint, 268p
- IQO** 1988. *In quest of the ordinary : lines of skepticism and romanticism*, Chicago, University of Chicago Press, 200p.
- NUA** 1989. *This new yet unapproachable America : lectures after Emerson and Wittgenstein*, Albuquerque, Living Batch Press, 128p.
- CHU** 1991. *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism: The Carus Lectures*, Chicago, University Of Chicago Press, 163p.
- SW** 1992. *The Senses of Walden*, Chicago, University of Chicago Press, 160 p.
- DSS** 1993 *Le Dénî de Savoir dans Six Pièces de Shakespeare*, trad. Jean-Pierre Maquerlot, Paris, Éditions du Seuil, 331p
- PP** 1994. *A Pitch of Philosophy : autobiographical exercises*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 196p.
- IQO** 1994. *In Quest of the Ordinary : Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, University Of Chicago Press, 208p.
- CT** 1996. *Contesting Tears : The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, University of Chicago Press, 272p.
- PM** 1999, *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. Christian Fournier, Paris, Belin, 299p.
- MWM** 2002, *Must we mean what we say ? : a book of essays*, York, Cambridge University Press, 1re éd. 1969, 365 p.
- CNRM** 2003, *Le cinéma nous rend-il meilleurs?*, trad. Christian Fournier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 218 p.24
- PDT** 2005 *Philosophy the day after tomorrow*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 328 p.
- CoF** ROTHMAN, William, Stanley Cavell. 2005. *Cavell on film*, Albany, State University of New York, 399p.

AUTRES AUTEURS

- ST** ELDRIDGE, Richard (éd.). 2003. *Stanley Cavell*, Cambridge, Cambridge University Press, 248p.
- SCLS** FISCHER, Michael. 1989. *Stanley Cavell and Literary Skepticism*, Chicago, University Of Chicago Press, 180p.
- CC** NORRIS, Andrew (éd.). 2006. *The Claim to Community : Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*, Standford Calif., Stanford University Press, 400p.
- TLP** WITTGENSTEIN, Ludwig. 1922. *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. François Latraverse
- RP** WITTGENSTEIN, Ludwig. 1953. *Recherches Philosophiques*, trad. Françoise Dastur, Paris, Gallimard, 367 p
- PSPI** WITTGENSTEIN, Ludwig. 1969. *Preliminary studies for the 'Philosophical Investigations', generally known as the Blue and Brown books*, Oxford, Blackwell, 192p.
- DC** WITTGENSTEIN, Ludwig. 1987. *De la certitude*, trad. Jacques Fauve, Tel Gallimard, Paris, 152

AVERTISSEMENT

Ce mémoire porte majoritairement sur des philosophes de tradition anglaise. Comme nous croyons qu'il est parfois facile de perdre la signification exacte d'un énoncé par la traduction, nous avons utilisé majoritairement des œuvres de langue originale anglaise. Craignant de ne pas fidèlement traduire chacune des citations choisies, plusieurs sont présentées dans leur langue originale.

Les citations faites en langue française provenant d'œuvres de langue étrangère ont été traduites par l'auteur de ce mémoire, sauf avis contraire, et ne comportent alors aucune mention. Lorsque celles-ci proviennent d'un autre traducteur, ce dernier est alors nommé en note de bas de page ainsi qu'en bibliographie. De même, la traduction utilisée pour les citations du *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein a été réalisée par Monsieur François Latraverse, Professeur de philosophie à l'Université du Québec à Montréal et directeur du « Groupe de recherche Peirce-Wittgenstein ». Remise dans le cadre d'un cours universitaire, le choix de cette traduction de l'allemand au français s'explique par sa plus grande fidélité que les autres traductions disponibles. Mentionnons aussi que dans un but de transparence, plusieurs mentions d'œuvres et de pages figurent sans citation : elles signifient une inspiration de type paraphrase ou une référence.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise porte sur le scepticisme inhérent au langage quotidien et la reproduction de ce scepticisme dans l'art cinématographique. Plus précisément, nous examinons les thèses du philosophe américain Stanley Cavell qui propose une analyse du scepticisme du langage – autant un scepticisme face au monde extérieur qu'un scepticisme face à autrui – par le cinéma. Nous cherchons à définir à la fois les scepticismes cavelliens et la reproduction particulière qu'en fait le cinéma. Ceci nous permettra d'établir l'utilité sociale du scepticisme quotidien, de même que le rôle indispensable du cinéma pour sa recouvrance.

L'hypothèse générale tirée de cette étude est que la communication sociale est basée sur une reconnaissance mutuelle et un rapport au monde extérieur dont le scepticisme est une composante inhérente. Le cinéma peut jouer un important rôle dans notre perception de cette condition en nous fournissant des exemples d'individus outrepassant les risques du scepticisme qui nous empêchent de reconnaître autrui.

Nous établissons l'utilité sociologique et philosophique du cinéma dans sa reproduction des formes de scepticisme traversant le langage quotidien et découvrons la signification et les impacts du scepticisme quotidien dans nos relations sociales et notre rapport au monde extérieur. Cette étude permet aussi de parfaire notre connaissance de philosophes peu abordés au Québec, des auteurs de tradition anglaise et américaine exerçant une philosophie proche des considérations communes et quotidiennes ; Cavell souhaite la renaissance d'une philosophie américaine accessible et traitant de conditions quotidiennes. Une philosophie proche de la sociologie : le scepticisme quotidien origine du partage social du langage, toutes les questions qui lui sont liées relèvent de la sociologie. Cavell aspire aussi à rectifier notre compréhension de la philosophie d'Austin et de Wittgenstein ; des philosophes peu étudiés par la francophonie nord-américaine.

MOTS CLÉS : STANLEY CAVELL, SCEPTICISME, LANGAGE, WITTGENSTEIN, CINÉMA, ART

INTRODUCTION

La philosophie est depuis fort longtemps intéressée par le langage. Plusieurs philosophes tendent à croire, d'ailleurs, que tous les problèmes soulevés par la philosophie y sont liés. Si l'idée peut paraître excessive de prime abord, elle n'est pourtant pas si insensée. La raison en est fort simple : nous ne pouvons soulever ou nous questionner sur les problèmes de notre monde sans utiliser le langage. Tout questionnement, tout partage avec autrui, passe inéluctablement par le langage à un moment ou l'autre.

C'est bien ce qu'entendait Wittgenstein dans son premier ouvrage, le *Tractatus Logico-Philosophicus*, lorsqu'il affirmait « Le monde est mon monde, cela se montre en ce que les limites du langage (du langage que seul je comprends) sont les limites de mon monde. » (TLP : §5.62 : 93). La réalité, ou plutôt l'idée que l'on se fait de ce qui appartient à la réalité, « *is given for us in the language that we use* »¹, comme dira aussi Peter Winch.

Une question généralement abordée par la philosophie du langage, telle que celle que nous aborderons ici, demande donc généralement quelques explications lorsqu'employée dans le cadre d'une étude sociologique. Pourtant, il ne fait aucun doute que toute question portant sur l'interaction ou la résultante d'interactions entre individus passent inévitablement, à un moment ou à un autre, par le langage. Permettons-nous de citer Peter Winch à nouveau :

The problem of what language is is clearly of vital importance for sociology in that, with it, one is face to face with the whole question of the characteristic way in which human beings interact with each other in society ²

En ce sens, il nous apparaît alors futile de douter de l'utilité de se questionner sur le langage dans le cadre d'une étude sociologique. De même, nous verrons à quel point l'étude du cinéma vient s'incorporer de manière tout aussi naturelle à l'étude sociologique. La place

¹ Peter Winch, *The Idea of a Social Science and its Relation to Philosophy*, Cornwall (GB), Routledge, 1990, 1er éd., 1958, p.15

qu'occupe le cinéma dans la société moderne et postmoderne est substantielle. Rarement a-t-on vu une forme d'art ratissant aussi large, attirant des individus des plus diversifiés, appartenant à toutes les couches de la société et s'adressant à des publics de tous âges. De plus, les propriétés mêmes de cette forme d'art nous permettent d'observer les relations et différents conflits sociaux d'une façon exceptionnelle.

Cette étude porte sur le scepticisme inhérent au langage quotidien et la représentation de ce scepticisme dans l'art cinématographique. Plus précisément, nous examinerons les thèses du philosophe américain Stanley Cavell qui propose une théorie du scepticisme inhérent au langage – autant un scepticisme face au monde (choses matérielles) qu'un scepticisme social (face à autrui) – et cherche à expliquer en quoi l'art, et plus particulièrement ici le cinéma, peut être une représentation, une reproduction, de ce scepticisme quotidien. Nous chercherons donc à définir ce qu'est le scepticisme quotidien tel que le définit Cavell, et de quelle façon le cinéma parvient à le présenter à nos yeux. Ce questionnement nous permettra par la suite d'établir en quoi le cinéma peut-être d'une utilité spécifique pour prendre conscience du scepticisme quotidien.

La question de la reproduction du scepticisme quotidien au cinéma nous conduira à cerner la spécificité propre au scepticisme du langage, mais aussi des spécificités du langage cinématographique dans sa reproduction du réel et du social, dans le but d'en comprendre le pouvoir de conception du monde – et, bien sûr, du monde social. Nous nous efforcerons de comprendre comment, par quel procédé, le cinéma vient jouer, ou pourrait venir jouer, un rôle d'importance dans la perception et l'étude de ce scepticisme commun langagier.

Dans une première partie, portant sur l'apprentissage du langage, les critères, les formes de vie et le scepticisme, nous tenterons de cerner le plus pertinemment possible comment Cavell perçoit l'apprentissage et l'utilisation du langage ainsi que le rôle joué par le scepticisme dans l'utilisation du langage social – en particulier dans le langage quotidien –, mais aussi l'effet qu'il peut avoir sur l'individu social. Précisons que nous utiliserons ici le terme « langage quotidien » pour « *ordinary language* » généralement utilisé par Cavell. Dans la deuxième partie, portant sur

2 *Ibid.*, p.43

le cinéma et le scepticisme, nous verrons en quoi Cavell voit dans le cinéma une étonnante capacité à prendre conscience et à recouvrer ce scepticisme quotidien. Précisons que le terme « recouvrer » est ici employé pour tenter de traduire la signification du terme *recover* utilisé par Cavell ; terme qui cherche à définir une manière de retrouver et de guérir – refonder, en quelque sorte – le scepticisme. Il s’agit ici d’un terme fortement inspiré de la thématique thérapeutique de Wittgenstein. Tout ceci avant d’entreprendre une présentation de ce scepticisme et du cinéma et leur effet sur ce que nous appellerons le politico-social dans la conclusion du mémoire.

LE LANGAGE SOCIAL

La pertinence d’une étude sur Cavell et la question du langage en sociologie peut ne pas s’imposer au néophyte. C’est pourquoi nous nous devons de préciser le choix de cet auteur particulier avant d’entrer dans le vif du sujet et d’entreprendre quelques courtes définitions des règles, standards, normes et morales du langage. Le choix de ce philosophe américain dans le cadre d’un mémoire sociologique est fort simple : Cavell, au-delà de ses positions particulières sur les différents aspects du langage, part de la prémisse suivante pour établir sa propre définition du langage et du scepticisme du langage :

we must appreciate what it is to talk together. The philosopher, understandably, often takes the isolated man bent silently over a book as his model for what using language is. But the primary fact of natural language is that it is something spoken, spoken together. Talking together is acting together, not making motions and noises at one another, nor transferring unspeakable messages or essences from the inside of one closed chamber to the inside of another. The difficulties of talking together are, rather, real ones : the activities we engage in by talking are intricate and intricately related to one another. (MWM : 33)

Les questionnements cavelliens portant sur le langage et le scepticisme sont donc profondément ancrés dans le social. Cavell fait partie de ces philosophes du langage pour qui le langage est, par définition et par sa fonction primaire, un mode de communication sociale. Étudier le langage en vase clos, c’est inéluctablement faire fausse piste. L’étude du langage passe inmanquablement par l’étude de la communication sociale et, donc, par la sociologie. D’autant plus que, chez Cavell, cette tâche se fera tout en ramenant « les mots de leur usage métaphysique à leur usage quotidien » (PSPI, §116, cité dans NUA : 40) tel que le prônait Wittgenstein.

Il apparaît donc des plus intéressants d'étudier cette question du langage, puisque la sociabilité intrinsèque à ce mode de communication nous imbrique au social autant que nous sommes façonnés par lui. Citons à ce sujet Charles Taylor, le philosophe canadien, qui affirme l'importance que cette interaction mutuelle entre société, individu et langage représente pour l'individu :

Le langage en soi sert à mettre en place des situations d'actions communes, de plusieurs niveaux, intime et publique. Notre identité n'est donc jamais simplement définie en terme de propriétés individuelles. (...) Nous nous définissons partiellement en terme de ce que nous sommes venus à accepter comme étant notre place appropriée au sein des actions dialogiques.³

PRÉSENTATION DE CAVELL

Cette étude portant sur un auteur virtuellement inconnu au Québec et qui cherche à exercer, voire à ressusciter, une philosophie profondément américaine proche des considérations communes et quotidiennes, exige une présentation plus élaborée de l'auteur. Stanley Cavell cherche à faire renaître une philosophie américaine plus en accord avec les questions traversant la vie quotidienne des gens. Tel que nous venons de l'entrevoir, il est aussi question d'un philosophe très proche des positions sociologiques. Pour Cavell, poser la problématique du scepticisme quotidien dans le langage, c'est poser son questionnement sur le partage du langage et des bases mêmes du social – la communication sociale. Tout en favorisant la reconnaissance de ce philosophe américain, cette recherche espère aussi apporter une compréhension plus limpide de l'importance du partage du langage en société et de l'impact, au quotidien, de ce partage.

Stanley Cavell s'intéresse d'abord à la question du langage, au tout début de *The Claim of Reason* – un de ses livres les plus marquants – en s'interrogeant, *de facto*, sur la question des critères (*criterion*) présente chez Wittgenstein. Non sans raison, d'ailleurs, car, pour plusieurs de ces philosophes du langage, c'est par l'apprentissage ainsi que par une définition plus adroite (une meilleure connaissance, en somme) des critères que l'on peut en venir à comprendre le langage et, ultimement, à annihiler le scepticisme. Nombre de philosophes du langage inspirés

3 Charles Taylor, *To Follow a Rule...*, Cahiers d'Épistémologie, cahier no. 9019, 1990, p.8

d'Austin et de Wittgenstein perçoivent les critères du langage comme ce qui pose, définit, l'existence – ou encore la description « interne » – de quelque chose avec certitude. Pour eux, les critères détermineraient avec certitude ce qu'est un objet en particulier (à quoi il sert, à quoi il ressemble, etc.) et ce que sont les concepts (le concept de la douleur, le concept de donner quelque chose, etc.). Ce qui revient à dire qu'un individu exprimant « le critère de la douleur » nous laisserait savoir avec certitude qu'il éprouve de la douleur (CR : 6). C'est précisément contre cette idée particulière que la certitude d'une chose puisse être établie par ses critères que travaillera Cavell en démontrant l'existence d'une « menace du scepticisme » (CR : p.7) présente dans les différentes sphères de la vie quotidienne et sociale.

Nous pouvons d'ores et déjà nous apercevoir que Stanley Cavell n'est pas simplement, tel qu'il peut parfois faussement être présenté, un philosophe post-analytique. Il est plutôt un philosophe qui énoncera une certaine critique – il serait même davantage justifié d'employer ici le terme « relecture critique » – de la philosophie analytique, ayant pour but de la redécouvrir. Pour notre intéressé, Wittgenstein travaille sur le langage parce que « la philosophie est obsédée par lui » (CR : 15). En ce sens, nous devrions lire Wittgenstein non comme une théorie du langage, mais bien plutôt comme une attaque envers la philosophie elle-même. Une importante différence entre Cavell et Wittgenstein est que le premier cherche à l'extérieur de la philosophie pour comprendre le scepticisme (dans le quotidien certes, mais aussi dans une représentation de ce quotidien au théâtre, en littérature ainsi qu'au cinéma), un point qu'il partage d'ailleurs avec Heidegger.

Il ne rejette pas pour autant totalement la philosophie analytique – Wittgenstein comme Austin (philosophie pragmatique), ou encore ses commentateurs : nommons ici Albritton ou Pole – tel qu'il l'affirme lui-même dans le deuxième chapitre du livre *Themes out of school: Effect and causes* intitulé *The politics of interpretation* (TOS, p.32). C'est d'ailleurs un élément que nous démontrerons au cours de cette étude. Bien qu'il apporte de grandes nuances et de fort intéressantes pistes de réflexion, il reste toujours un philosophe influencé par les œuvres d'Austin et de Wittgenstein. Mais Cavell ne se positionne pas, face à la théorie analytique, comme un « successeur » de ces derniers – tel un « post-analytique », travaillant sur les mêmes

questions à partir de l'héritage de ces derniers – à la Rorty, pourrions-nous dire. Notre philosophe américain prétend en fait que nous n'avons pas encore compris et analysé la théorie analytique (ainsi que le pragmatisme d'Austin, dans ce cas particulier); nous nous sommes davantage perdus dans une scolastique trop souvent dogmatique envers ces théories, de sorte que nous les avons souvent jugées précipitamment sans même les saisir adroitement. Le but de Cavell est donc de sortir de ces appréhensions laissées par une lutte idéologique entre différents courants de pensée dans le but de réellement saisir ce que peuvent nous apporter ces théories pour la compréhension du langage et de notre société.

Wittgenstein et Austin sont d'une grande influence pour la majeure partie des philosophes du langage. Bien sûr, Cavell n'y échappe pas et reprend plusieurs questionnements à ces derniers. Et si l'influence de Wittgenstein se trouve à prendre une ampleur considérable, celle d'Austin n'est pas à ignorer. Après tout, c'est à Austin, réfutant la division entre capacité cognitive et non cognitive (aussi nommée émotive par les philosophes suivants Ogden et Richards), que l'on doit d'avoir remis en cause l'idée que le langage est « descriptif » ; soit qu'une part du langage aurait à « répondre » de la réalité et qu'une autre en serait dispensé (TOS : 36). Cavell reprend d'Austin trois idées. Premièrement, que « regarder le monde, c'est aussi regarder le langage » (le langage fait partie du monde, il ne fait pas que le définir). Deuxièmement, que nous cherchons à comprendre « pourquoi les gens parlent comme ils le font » ; troisièmement, que « l'intérêt n'est pas de savoir comment l'autre parle, mais de déterminer où et quand une personne désire ou hésite utiliser telle ou telle expression ». Ces questionnements de base que l'on trouve dans les écrits d'Austin sont tout aussi présents chez Cavell – et semblent constituer la base de son analyse du quotidien, du langage « ordinaire ». Ce dernier en fait d'ailleurs textuellement mention dans *Must We Mean What We Say* (MWM : 99). Austin croyait fermement que trouver les distinctions entre les choses allait mener à comprendre ces choses ; c'est bien pourquoi il n'est pas rare de voir Austin poser des questions telles que « Quelle est la différence entre faire une chose par accident et faire une chose par erreur? », « Quelle est la différence entre exprimer des croyances et exprimer des connaissances? », etc. Cavell résume en une question cet héritage d'Austin dans un passage de *Must We Mean what we*

Say : « pourquoi [autrui] dit-il ce qu'il dit à ce moment et dans la situation où il le dit » (MWM : 111). Cavell est convaincu que c'est de cette simple question d'inspiration austinienne que découlent toutes les questions de la philosophie du langage.

En ce qui concerne l'influence de Wittgenstein, Cavell s'évertuera à démontrer que les écrits de ce dernier sont partout orientés vers une réponse au scepticisme, mais aussi – et surtout – vers une définition de la « naturalité » du scepticisme. Nous partageons ou avons établi des critères, des règles d'utilisation, une base morale et des conventions dans le but de pouvoir penser et communiquer dans le langage. Le scepticisme est une possibilité naturelle de cette condition ; il révèle le plus parfaitement cette menace de la pensée et de la communication : qu'ils ne sont qu'humain, que naturel pour nous. Dans *Le Dénî de savoir, dans six pièces de Shakespeare*, Cavell définit ce scepticisme comme étant « là où la connaissance exercée dans les conditions optimales donne prise au soupçon » (DSS : 22)⁴. C'est aussi dans ces notions que se trouve la source même des théories cavelliennes que nous approfondirons dans les prochaines pages.

Il ne se contentera pas, toutefois, d'apporter sa relecture des grands philosophes du langage. Il apportera aussi des éléments nouveaux à ces théories déjà fort éloquentes. Plusieurs philosophes d'inspiration wittgensteinienne perçoivent les critères comme un élément constitutif du concept de « règles de grammaire » de Wittgenstein. Ces derniers conçoivent alors une définition de notre utilisation du langage comme étant structurée par un ensemble de règles et critères. Cavell perçoit dans une telle conception une mauvaise interprétation des théories wittgensteiniennes. Il ne croit pas que le langage quotidien dépende d'une telle structure de règles « strictes » (tel que le croient Albritton ou Kripke, par exemple), tout comme il ne croit pas que Wittgenstein voyait dans la compréhension des règles une possibilité d'obtenir une plus grande « maîtrise » du langage. Cavell affirme d'ailleurs : « *I take Wittgenstein to say fairly explicitly that rules cannot play the fundamental role Kripke takes him to cast them in* », tel que

4 trad. Jean-Pierre Maquerlot

nous le fera remarquer Stephen Mulhall dans un chapitre intitulé *Cavell's Vision of the Normativity of Language* (CHU : 67 Stephen Mulhall dans ST, p.80).

Cavell est donc persuadé que le concept même de « règle de grammaire » chez Wittgenstein est bien souvent incompris. Ce qui pourrait à première vue apparaître comme un détail n'en est pas un, puisque la tradition des philosophes analytiques entend bien souvent par ces différents termes de critères et de règles la façon dont nous pouvons apprendre et associer (voir projeter) les bons termes face aux bons objets et/ou concepts (les référents auprès des référés, en ce qui a trait aux objets – en termes linguistiques). Pour bien saisir pourquoi Cavell ne perçoit pas les critères comme des règles issues de notre grammaire ou nos modes de vie, nous tenterons d'expliquer le plus clairement possible, dans le premier chapitre de la première partie, les différentes visions des critères, des règles (au sens de *rules*) et de ce qui est englobé par l'expression « grammaire du langage » chez Cavell.

Mais précisons davantage la démarche de Cavell en soulignant son peu d'intérêt pour le courant du « scepticisme épistémologique » (ou encore académique), et ce, pour d'apparentes divergences d'opinions. C'est que l'œuvre de notre philosophe américain sur le sujet du scepticisme tend justement à démontrer que le scepticisme ne prend pas source dans l'absence de connaissance. Il se démarque d'ailleurs grandement des autres philosophes du langage sur la question de la connaissance. Dans *The Claim of Reason*, il affirme d'ailleurs « learning is not as academic a matter as academics are apt to suppose » (CR : 171). Sa vision de l'étude de la connaissance est, de ce fait, moins « théorique » et plutôt orientée vers le quotidien – l'apprentissage de nos formes de vie, des règles, des critères, des concepts, etc., au quotidien. Pour ce philosophe américain, l'ignorance ne peut être comblée par la connaissance même lorsqu'il s'agit de connaissance philosophique. Pourquoi donc? C'est que « plusieurs choses que nous devrions savoir philosophiquement restent inconnues non pas parce que nous l'ignorons, mais parce que nous refusons d'en prendre connaissance » (IQO, p.188).

Nous ne pouvons non plus passer sous silence l'apport de la philosophie américaine chez Cavell. Sans Thoreau, par exemple, il n'y aurait pas ce lien entre l'ordinaire austinien et les

critères wittgensteiniens. Il affirme lui-même précisément « *the emphatic and recurrent attention I give to the idea of the ordinary or everyday in Wittgenstein seems to some excessive* », ce qui le pousse à avouer que « *Wittgenstein is not an ordinary-language philosopher* » (PDT : 194). C'est que notre philosophe entend redonner à la philosophie américaine ses lettres de noblesse. Une philosophie que Cavell distingue comme étant davantage concernée par des considérations quotidiennes et communes. Ainsi, ses lectures des œuvres de Wittgenstein et d'Austin seront systématiquement influencées par les aspirations du *Walden*⁵ de Thoreau : apprendre à retrouver le sens de nos mots, comme nos vies, que nous avons perdues. Une tâche qu'il accomplit en s'inspirant tout autant du romantisme d'Emerson.

Mentionnons aussi l'intérêt sporadique de Cavell envers des courants de pensées qu'il n'est pas traditionnellement d'usage de voir chez un philosophe américain. Nous pensons particulièrement à Derrida, de qui Cavell affirme: « Quant à la philosophie du langage ordinaire, elle rejoint intuitivement certains développements récents de la pensée française – je songe surtout à Derrida – pour concevoir le donné comme langage » dans *Le Dénî de Savoir...* (DSS : 36)⁶. C'est aussi pourquoi nous nous permettrons de mettre en lien avec Cavell quelques citations du psychologue français Henri Delacroix. Nous cherchons ainsi à démontrer que la théorie cavellienne peut avoir des similitudes avec différents courants de pensées, et non pas uniquement des philosophes analytiques ou pragmatiques.

PARLER AU NOM DES AUTRES

Pour accomplir cette lourde tâche, Cavell devra prendre comme point de départ l'étude de la composition du langage en soi : qu'est-ce que les critères du langage, comment apprend-on à utiliser les mots, etc. C'est précisément à la lecture d'Austin et de Wittgenstein que Cavell entamera son questionnement à propos de cette idée des critères du langage – tel que nous en avons brièvement fait mention. Mais, partant de l'idée que le langage est avant tout social et qu'il est acquis, ces mêmes lectures éveillent forcément aussi comme interrogations préalables les

5 Henry David Thoreau, *Walden; Or Life in the Woods*, New York, Dover, 1995, 216p.

questions suivantes : « Comment puis-je parler au nom du groupe dont je suis membre et qui m'en donne le droit? », « Comment puis-je acquérir ce merveilleux privilège de parler au nom des autres? » et « Quelle confiance me permet de généraliser ce que je dis à ce que les autres disent? » (CR : 18), pour ne nommer qu'elles. Ces questions seront donc toutes d'une grande importance pour le philosophe américain.

On le constate, le champ de questionnement de Cavell sur la question du langage ratisse plutôt large. La majorité des questions soulevées proviennent principalement de la lecture de ces deux auteurs phares que sont Wittgenstein et Austin. Par contre, un champ de questionnement en particulier est principalement lié à l'interrogation de Wittgenstein sur les critères : si je suis censé avoir participé à l'établissement de ces critères, comment puis-je ne pas les connaître et comment puis-je aussi ne pas reconnaître le fait que ma personne fût engagée en un tel extraordinaire projet? C'est une question, d'ailleurs, qui sera d'un intérêt particulier pour notre étude sociologique, car elle tend vers le « problème » du contrat social et demande donc d'être considérée.

Cette question soulevée par Cavell, « Qui sommes-nous pour pouvoir parler au nom des autres », le porte, par la même occasion, à se questionner de la sorte : « Qui est Wittgenstein et comment peut-il dire ce qu'il dit à propos de ce que nous disons? » Nous l'avons vu, Cavell n'est pas qu'en opposition avec Wittgenstein. Il est d'ailleurs fortement en accord avec lui sur plusieurs points et le démontre volontiers en affirmant que Wittgenstein reste toujours conscient que les autres (*others*) peuvent ne pas être en accord avec nous, qu'une personne ou un groupe peut ne pas partager nos critères. Bien que Wittgenstein ne semble pas considérer que l'on puisse en appeler d'un critère, il admet la possibilité d'émettre des critères non acceptés, non partagés, par tout un chacun. Cavell cite d'ailleurs un passage des *Philosophical Investigations* reflétant cet état de fait : « *One human being can be a complete enigma to another* » (PSPI : 223). Cette possibilité de désaccord face aux critères, la possibilité de désaccord en soi, est un point central de la théorie philosophique de Wittgenstein qui vient prendre une place tout aussi importante

dans l'œuvre de Stanley Cavell – puisqu'elle figure comme une source intarissable de scepticisme et permet de reconsidérer l'apprentissage et l'utilisation du langage quotidien.

LE LANGAGE COMMUN

Nous le constatons en énumérant l'ensemble de questions soulevées par Cavell, le tout porte à s'interroger profondément sur le langage commun. Et c'est bien ce qu'il fera dans une bonne partie de son livre *The Claim of Reason* ainsi que dans *Must We Mean What We Say?* – ses deux principales œuvres sur la question du langage qui constitueront une bonne part de la première partie de notre mémoire. Cavell débute son raisonnement en partant de la prémisse suivante : définir une quelconque facette du langage, c'est d'abord devoir définir comment ce langage est partagé. Car la recherche de ce que nous disons et de nos critères – sur la base de « *we say what we say* » – est un « appel » (*a claim*) à la communauté. Pour Cavell, je n'ai rien d'autre que la conviction que je fais sens, je n'ai rien d'autre que le sentiment que je fais sens. Nous sommes à la fois seuls devant ce doute et à la fois liés – le langage sème le doute tout en scellant notre unité, pourrait-on affirmer. Le désir et la recherche de la communauté sont donc un désir et une recherche de la raison (CR : 20).

La recherche philosophique de nos critères est, en fait, une recherche pour la communauté : « Comment puis-je avoir participé à l'établissement des critères alors que je ne reconnais pas y avoir participé et que je ne sais pas ce qu'ils sont exactement? » Pour comprendre l'ampleur de cette question fondamentale que pose Cavell, il nous faut, au préalable, reconnaître que personne n'a pu établir seul les critères en question. En fait, tous ceux qui font « partie d'eux » – au sens où, en parlant et vivant ensemble nous faisons « partie des critères » – savent ce qu'ils sont. C'est cette réponse qui nous incitera à considérer le débat concernant le contrat social soulevé par notre philosophe. Où et quand nous sommes-nous entendus sur la signification, sur les critères et les jugements, issus d'un langage qui nous précède? C'est ce que nous nous efforcerons de démontrer et d'explicitier dans le chapitre portant sur nos accords dans le langage commun.

Mais nous pouvons tout de même préciser immédiatement un élément ; c'est en découvrant avec qui je suis en communauté et envers qui (et quoi) je suis obéissant que Cavell croit pouvoir répondre à la question « Comment parler au nom de la société et comment cette société peut parler en mon nom? » Car parler en son nom politiquement, c'est aussi parler au nom des autres avec qui l'on consent cette association. Ce faisant, nous consentons tout autant l'inverse, soit que les autres parlent en notre nom. Parler pour nous socialement, c'est alors risquer la rebuffade. Parler, c'est risquer que ceux au nom de qui nous parlons nous refusent ce privilège, ou soient en désaccord (CR : 27). Tout comme c'est parfois devoir désavouer ceux qui prétendent parler en notre nom. Les environnements sociaux où l'on se doit de trouver sa propre voix ne se résument pas qu'à la politique étatique, d'ailleurs, mais se retrouvent aussi dans un groupe d'amis, la religion, l'art, l'amour, etc. – une dimension politico-sociale que nous développerons en conclusion de ce mémoire. Mais Cavell demeure catégorique : peu importe de quel type de communauté il s'agit, dès que je reconnais une communauté comme étant mienne, elle parle alors en mon nom jusqu'à ce que j'affirme l'inverse, que je démontre que ce n'est pas le cas. Ce point révèle une forme de scepticisme au niveau social et politique, plutôt original et intéressant dans l'optique d'un tel ouvrage sociologique, que nous nous efforcerons de cerner dès le deuxième chapitre de première partie. Voilà bien quelques éléments qui rendent la philosophie de Stanley Cavell particulièrement pertinente pour la sociologie.

PREMIÈRE PARTIE

LANGAGE ET SCEPTICISME

*Users of language, humans are creatures of language, exist
only from it, as equally it exists only from us
(IQO : 141)*

Le scepticisme dont parle Cavell se trouve « là où la connaissance exercée dans les conditions optimales donne prise au soupçon » (DSS : 22). Selon Cavell, le défi que pose le scepticisme du langage ne peut être simplement accepté d'emblée ou bien rejeté comme illogique. Il doit forcément être interprété comme une menace impossible à éliminer. Car le soupçon apparaît lorsque nous prenons conscience que « la vraie connaissance se situe au-delà de soi-même » (DSS :22). La menace du scepticisme quotidien est une constituante fondamentale du langage ; elle est, en quelque sorte, l'ombre du langage. Ce scepticisme quotidien, Cavell le perçoit tout d'abord chez Wittgenstein lorsque ce dernier demande, concernant la grammaire et les critères du langage : « Que devrions-nous dire quand...? ». Si, donc, le scepticisme est « l'ombre du langage », il est évident que nous devrions définir le plus précisément possible ce qu'est le langage afin de découvrir où le scepticisme prend naissance et quelle forme il peut prendre. C'est précisément la route que prend Cavell. Route que nous tenterons d'esquisser dans les prochains paragraphes.

BREF HISTORIQUE DU SCEPTICISME

Avant d'établir une description du scepticisme cavellien, nous croyons utile de brosser un rapide portrait de la question du scepticisme dans l'histoire de la philosophie. Aidé en cela par l'*Oxford Handbook of Epistemology*, l'*Encyclopedia of Philosophy Thomson Gale* et *The Significance of Philosophical Scepticism* de Barry Stroud, voici donc un court historique de la question du scepticisme.

Précisons tout d'abord que le terme « scepticisme » tire son origine du grec « *skeptikos* » signifiant « celui qui demande », « celui qui requiert une réponse ». Employé en ce sens, le sceptique désignait une personne insatisfaite recherchant activement une vérité, une réponse. À l'époque de la philosophie classique, le terme désignait régulièrement les philosophes remettant en doute les prétentions platoniciennes et stoïciennes. À la Renaissance, on accolait cette fois l'épithète de sceptique aux philosophes s'opposant aux scolastiques et aux calvinistes – le terme pouvait alors désigner, en général, des individus soupçonnés d'être athée. Le terme fut aussi

utilisé pour désigner les opposants à Descartes ainsi qu'aux « nouvelles sciences » du XVII^e siècle.

Le scepticisme académique, qui prit naissance avec Socrate et fut développé par Platon, suggère que « tout ce que nous savons est que nous ne savons rien » et que les informations perçues par les sens sont incertaines⁷. Nous ne pouvons être certains de nos réflexions, connaissances et perceptions, car nous ne possédons aucune garantie de la justesse de nos jugements. Les sceptiques académiques en viennent alors à la conclusion qu'il n'existe aucune certitude en rien.

La question passa de l'académie platonicienne à l'école pyrrhonienne. Ces derniers proposaient de suspendre notre jugement sur toute question où il semble y avoir des évidences conflictuelles. Ils adoptaient cette position en réaction aux académiciens, doutant de tout, et aux dogmatiques, ne doutant de rien. Ils choisirent cette position trouvant que les deux camps en affirmaient trop – on ne peut douter de tout, mais il est tout aussi faux de ne douter de rien. Ils choisissaient alors la voie médiane : ne prendre aucune position sur les questions potentiellement conflictuelles. Pour les pyrrhoniens, le scepticisme était davantage une habileté intellectuelle nous permettant de remettre en question tout ce dont nous sommes trop ou pas assez certains, tout en ne tirant aucune conclusion radicale (« nous ne connaissons rien » ou, à l'inverse, « notre connaissance est toujours suffisante »). Ils choisirent cette voie, car pour résoudre un conflit nous devons recourir à des critères, mais tout critère repose sur d'autres critères, ce qui enchaîne une validation pratiquement infinie.

Peu importe les époques et envers qui le terme était employé, il a toujours plus ou moins véhiculé cette idée de remise en question de la connaissance. Chez Hume et chez Kant, le scepticisme prenait la forme d'une démonstration qu'aucune connaissance ne peut être atteinte au-delà du monde de l'expérience et qu'aucun individu ne peut découvrir les causes réelles des phénomènes. Reste que la forme historiquement la plus commune du scepticisme concerne la

⁷ Richard Popkin, « History of skepticism » In, *Encyclopedia of Philosophy*, Donald Borchert (éd.). 2e éd., Thomson Gale, 2006, vol 9, p.47-61

connaissance en général : nous ne pouvons rien connaître avec certitude. C'est ce que l'on nomme généralement le scepticisme épistémologique, qu'il soit orienté vers la raison, les sens ou la connaissance des choses matérielles.

Le *cogito ergo sum* de Descartes (je pense donc je suis) est une réfutation du scepticisme pour certains ; tout ce qui est clairement perçu et conçu est vrai. Certains autres – dont Mersenne – y voyaient là un risque. Car peut-on affirmer que tout ce qui est ressenti est vrai, ou est-ce vrai seulement et uniquement pour notre propre personne – et non pour les autres ou, ultimement, pour Dieu ? Il s'agit là d'une question que nous garderons en tête lorsque nous aborderons le scepticisme face à autrui chez Cavell.

À la fin du XVI^e siècle, Francisco Sanches dans *Quod nihil scitur* adopte comme point de départ une critique anti-aristotélicienne. Parce que « rien ne peut être connu avec certitude » ne veut aucunement dire que nous ne devrions pas pour le moins tenter d'acquérir le plus de connaissances possible. Ce scepticisme ne doit aucunement être perçu comme une limitation du savoir, mais plutôt comme un élément nous permettant d'apporter des résultats constructifs.

Les philosophes anglais, tels que Locke, Glanvill et Wilkins, étaient plutôt en accord avec une vision mitoyenne, à la Sanches. Tout ne demande pas, ne requiert pas, qu'on doute et il suffit alors d'utiliser notre « *common sense* ». La certitude absolue est inatteignable – seul Dieu peut prétendre à une telle certitude. Mais nous pouvons toutefois atteindre une certitude suffisante. Ces auteurs prônaient ainsi un scepticisme modéré non loin de ce que nous pourrions lire chez Cavell. Une vision modérée plutôt contraire à celle de Spinoza, qui ne voyait dans le scepticisme non pas une réelle menace, mais une simple situation émergeant d'un manque de clarté, d'un manque de précision. Ces propos étaient féroceement critiqués par Bayle, qui voyait dans les assertions des dogmatiques – tels Spinoza, Descartes ou Leibniz – une incitation à abandonner toute activité rationnelle pour ne se fier qu'à la révélation subite ainsi qu'à notre foi.

Chez les philosophes du langage contemporain, ce sont Russel et Carnap qui ont pavé la voie au scepticisme langagier, grâce à leur vue sur la possibilité d'acquérir des connaissances

par-delà l'expérience empirique ou les tautologies logiques. Alors que Popper considérait le principe de l'induction comme étant injustifiable, c'est Mauthner, quelque peu avant Wittgenstein, qui bouleversera la philosophie du langage en affirmant « *Every attempt to tell what is true just leads one back to linguistic formulations, not to objective states of affairs. The result is a complete skepticism about reality* »⁸. Formule qui le liera, d'une certaine façon, au *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein qui, lui, viendra sceller les bases du questionnement philosophique du scepticisme du langage que l'on observera chez les auteurs postmodernes : les critères peuvent être questionnés et demander une reconsidération ; sur quelle base, donc, se fit-on pour affirmer qui a les bons critères?⁹ Et c'est autour de cette question des critères de la connaissance objective/subjective du scepticisme du langage que perdure désormais cette réflexion. Une réflexion perpétuelle pour certains, d'ailleurs, alors que d'autres – Austin en faisant partie – préfèrent toujours n'y voir qu'un faux problème.

⁸ *Ibid.*, p.57

⁹ *Ibid.*, p.59

CHAPITRE I

LES CRITÈRES ET FORMES DE VIE, L'APPRENTISSAGE DU LANGAGE

1-LE LANGAGE NOUS EST APPRIS

Pour répondre aux multiples questions soulevées en introduction, il apparaît des plus important de s'entendre en premier lieu sur «l'origine» du langage. Cavell conçoit tout d'abord le langage comme étant partagé. Le langage nous est appris, il était présent avant nous et nous est enseigné dans le but de pouvoir communiquer avec nos semblables. C'est bien pourquoi Cavell utilise fréquemment l'expression « le langage des autres », ou encore « un langage qui n'est pas le mien ». Cavell suit Wittgenstein à ce sujet, et emprunte à Thoreau cette expression : il s'agit d'un langage qui nous précède, qui était là avant nous et qui nous est donné. Bien que le langage soit « hérité, appris, toujours déjà présent pour chaque humain » (IQO : 131) il nous faut toutefois résister à l'envie de percevoir nos mots comme étant de simples imitations ou citations ; car il « n'existe aucun original avec lequel les mettre en relation » (IQO : 131).

La forme sur laquelle nous nous basons est donc à l'origine une forme humaine qui nous impose des limites humaines. Par exemple, lorsque nous disons ce que nous pouvons et ne pouvons dire, nous affirmons par là la nécessité que les autres reconnaissent une forme de conformité (consciente ou non) ainsi que la systématité de notre langage. De même, toujours concernant des idées partagées avec Wittgenstein, le jugement que nous accordons provient à la

fois des critères, mais aussi des formes de vie – le mot *critère* tire d'ailleurs son origine du grec *kriterion*, provenant lui-même de *krinein* que l'on peut traduire par discerner (juger). Bien que Cavell ne fasse jamais mention de l'étymologie du mot, nous sommes persuadés qu'il est ici d'intérêt de le souligner.

Pour que le langage fasse sens, pour que nous puissions échanger socialement, nous devons partager quelque chose de commun à travers ce langage ; « *for our language to function, a great number of my personal judgments must agree with yours: you and I must be mutually attuned to one another* » (CC : 4). Chez le philosophe et psychologue français Henri Delacroix, l'apprentissage du langage se base aussi sur un tel partage social : « L'enfant reçoit une langue, par don gracieux de la société ; une langue, c'est-à-dire "cet ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice du langage chez l'individu" »¹⁰ Cette entente mutuelle, selon nos philosophes, peut se trouver en nos accords sur les formes de vie. Ces formes de vie, tout comme le langage, nous sont données, nous préexistent. Quand Cavell nous dira « tous mes mots sont ceux d'un autre » (NYUA : 117) dans *This New Yet Unapproachable America*, il y inclura cette notion de forme de vie. Il ne fait aucun doute pour notre philosophe que les mots « *come to us from a distance; they were there before we were; we are born into them. Meaning them is accepting that fact of their condition* » (SW : 64).

2-LES CRITÈRES DU LANGAGE

Avant d'entrer dans le vif du sujet des formes de vie et du scepticisme, nous croyons utile de préciser brièvement ce que sont, pour les différents philosophes nous intéressant ici, les critères du langage. Nous pourrions expliciter sommairement l'interprétation des critères du langage chez Cavell, qu'il expose principalement dans *The Claim of Reason*, comme des spécifications données par des personnes ou des groupes permettant de savoir si une chose en particulier (l'objet, ou encore la situation, l'émotion en question, etc.) possède un statut ou une

10 Henri Delacroix, *L'enfant et le langage*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1934, édition électronique p.11

valeur spécifique (CR : 9). Le rôle des spécifications est donc de définir le statut ou la valeur – et vice versa, le statut consistant à satisfaire ses propres spécifications. Il s'ensuit alors une distinction entre « critère » et « standard ». Le standard détermine si le critère satisfait son utilisation dans un contexte donné (et quantifie le degré de satisfaction atteint lorsque le critère est satisfait). Pour Wittgenstein, lorsque nous désignons les différents objets quotidiens, nous utilisons les critères dans le dessein d'établir de quel type d'objet il s'agit. Alors que pour Cavell, les critères servent plutôt à évaluer un type d'objet déjà connu. Cavell se distingue donc ici de son homologue autrichien ; il perçoit les critères comme un indice de jugement, un critère de jugement. En les utilisant, nous plaçons alors les choses (matérielles ou non) sous différents concepts.

Là où la position de Wittgenstein – et d'Austin – paraît contestable à Cavell, c'est qu'en aucun temps, chez ces derniers, l'application de critères ne permet – implicitement ou explicitement – à un individu d'en appeler de l'application d'un standard, d'une spécification. Pour Wittgenstein, l'individu ne peut modifier ou remettre en question un critère. S'il tente tout de même de le faire, le critère utilisé sera alors perçu comme étant faux – ou plutôt, « non-standard » – et sera aussitôt rejeté. C'est pourquoi Cavell estime que l'utilisation des critères wittgensteiniens se réduit à la seule possibilité de répondre « oui » ou « non » aux questions, ce qui ne laisse que peu de place à la liberté de questionnement des individus et, par le fait même, ne laisse pratiquement aucune place au doute. Si Wittgenstein peut parfois être perçu comme intransigeant sur la question des critères, c'est qu'il épouse bien souvent une vue binaire de la décision permise par l'apprentissage du langage par l'individu ; selon Wittgenstein, je dispose d'une « image du monde », elle est « l'arrière-plan dont j'ai hérité sur le fond duquel je distingue entre vrai et faux » (DC, §94 : 49). Ceci laisse bien souvent comme impression que Wittgenstein soutient que la seule liberté possible à l'individu est d'être en accord ou non avec cette image du monde qui nous est léguée ; nous rendant quelque peu prisonnier de cet héritage. Cette impression d'intransigeance se retrouve alors souvent véhiculée par certains philosophes inspirés d'Austin ou de Wittgenstein, sur la question des critères, bien sûr, mais encore parfois dans leur vision des règles régissant l'utilisation du langage social. Nous reviendrons donc sur cette compréhension des règles au cours de ce chapitre.

Nous pourrions aussi soulever un important différend dans les perceptions des critères chez ces deux philosophes en précisant que, si pour Wittgenstein les critères sont toujours établis par « nous » (une communauté d'individus formant une dialectique langage/locuteur qui en appelle à cette communauté), pour le philosophe américain, « l'autorité » établissant et utilisant les critères varie largement d'un cas à un autre. Ce fait ajoute un élément d'instabilité à nos ententes langagières.

Si Wittgenstein affirme que notre habilité à établir des critères semble d'abord être due à un accord de jugement, pour Cavell, c'est notre accord face aux critères qui rend possible un accord de jugement (CR : 30). Nous pourrions expliquer ce point de la façon suivante : notre accord sur les critères n'a pas pour but d'expliquer notre accord de jugement – ni non plus de fournir une source d'acceptation commune plus solide, lorsqu'il y a désaccord sur l'interprétation d'une situation. Être en accord sur l'utilisation d'un critère face à un objet est avant tout être en accord avec la façon dont nous appliquons le mot dans un contexte de jugement (d'interprétation) spécifique.

Partant de la même prémisse voulant que nous héritons du langage des autres, Cavell apporte toutefois quelques précisions sur les théories wittgensteiniennes. Si Cavell affirme que les critères chez Wittgenstein ne sont pas des certitudes (mais fournissent plutôt des jugements), c'est aussi parce que notre langage est partagé. Notre jugement est public, il est partagé, mais comme nous avons de la difficulté à croire que la signification des mots nous soit donnée par nature, nous en venons à la conclusion qu'ils sont issus de conventions. Si la signification des mots provient de conventions, est-ce dire qu'il y a une convention préalable à chaque signification? Chaque mot, chaque terme, chaque concept, etc., aurait fait l'objet de débats et d'accords, d'acceptation claire par tous, et seraient codifiés et tenus à jour, portés par écrit à la portée de tous? Cavell est tout aussi catégorique sur ce point : « Nous ne pouvons nous être mis d'accord au préalable sur tout ce qui est nécessaire » (CR : 31). Un nombre incalculable d'accords auraient été nécessaires, il est tout bonnement inimaginable qu'une telle chose puisse être réalité.

3-S'ENTENDRE DANS LE LANGAGE

Puisque nous ne nous sommes pas entendu au préalable, sur quoi alors reposent nos ententes d'utilisation du langage? Nous devons tout d'abord établir certains éléments constitutifs du langage avant de pouvoir répondre précisément à cette question, mais précisons un point immédiatement, car il est d'une grande importance pour comprendre les différentes définitions à venir. La lecture que fait Cavell de Wittgenstein lui permet de soulever ce point : nous nous entendons dans le langage, et non sur le langage. Wittgenstein affirme bel et bien : « C'est ce que les êtres humains disent qui est vrai et faux ; et ils s'accordent (*übereinstimmen*) dans le langage qu'ils utilisent. Ce n'est pas un accord dans les opinions, mais dans la forme de vie » (RP, § 241). C'est ce que nous disons, et uniquement ce que nous disons, qui est vrai ou faux. Nous nous entendons donc dans le langage et non sur lui. Il ne nous est aucunement possible de « sortir du cadre » du langage ; il est toutefois possible de discuter du langage, de son élaboration, de son utilisation – de nous entendre dans le langage. En ce sens, nous sommes prisonniers de notre langage, nous n'avons que lui pour nous exprimer.

Pourquoi nous serait-il donc impossible de sortir du langage? C'est dans *Must We Mean What we Say?* que Cavell précise particulièrement sa vision sur l'apprentissage du langage, et permet par le fait même de répondre à cette question. Il établit que nous ne pouvons sortir du langage; nous devons nous entendre dans le langage, pour les mêmes raisons que nous ne pouvons découvrir quelque chose à propos du monde extérieur dans un dictionnaire. Et s'il en est ainsi, c'est que nous apprenons le monde et le langage conjointement (MWM : 19). À l'apprentissage, ces deux éléments – le langage et le monde – viennent s'amalgamer et se transformer l'un l'autre au point de former une dialectique à jamais indissociable. Pour répondre à la pléiade de questions que nous nous posons avec Cavell, nous devons donc préalablement nous défaire de cette idée qu'une personne cherchant un mot dans le dictionnaire apprend, par le fait même, le langage (bien sûr, ce que nous affirmons dans cette étude ne s'applique que s'il s'agit de la langue maternelle des individus en question. L'apprentissage d'une langue seconde étant une tout autre chose – davantage liée à la traduction). Lorsque nous regardons dans le dictionnaire, le monde nous est déjà connu ; le langage aussi, d'ailleurs. Nous savons ce qu'est

un nom, comment l'employer dans une phrase dans le but de désigner un objet, nous connaissons l'emploi des concepts, des projections, des métaphores, etc. Et nous le savons car « la langue est dans l'esprit, non point certes comme un dictionnaire, une grammaire et une logique, mais comme un jeu d'habitudes sémantiques, grammaticales, intellectuelles : comme la course future est dans les muscles et les nerfs du coureur. »¹¹. Nous disposons donc des compétences nécessaires à la compréhension et l'utilisation du langage avant d'apprendre le mot dans le dictionnaire. Il reste que, parfois, tout nous est donné : la signification des mots, la description de la situation, etc., et nous avons toujours l'impression que quelque chose nous échappe, que nous n'arrivons pas à comprendre quelque chose.

4- AUSTIN ET WITTGENSTEIN SUR LA QUESTION DES CRITÈRES

Cavell emprunte aussi à Austin pour établir plus fermement sa vision des critères du langage. Plus précisément, c'est dans le but de tracer la frontière entre *savoir ce qu'est une chose en particulier* (par le moyen des critères) et *savoir qu'une chose est* (existe) qu'il fait appel à Austin. Car, pour ce dernier, les critères ne sont pas une marque d'existence ou de réalité, mais une identification ou une reconnaissance. Savoir le nom d'une chose, c'est connaître les critères qui la définissent et reconnaître que l'on puisse justifier l'application du nom dans une circonstance donnée – qui est une pleine expression de la connaissance de la circonstance, du cas en particulier.

La définition wittgensteinienne des critères s'éloigne de celle d'Austin, mais n'est pas inintéressante pour Cavell, loin s'en faut. Prenons cette notion selon laquelle les critères ne sont pas un lien entre un nom et une chose (ils ne sont pas qu'une jonction liant le signifiant et le signifié) mais plutôt un lien entre plusieurs concepts et le concept de cet objet (CR : 73-76). Pour utiliser un mot, il ne s'agit pas que de connaître les critères propres à ce mot, mais bien de savoir utiliser ce mot avec d'autres mots, et dans quelle circonstance nous sommes en mesure de l'utiliser. Dans son dernier livre intitulé *De la Certitude*, Wittgenstein définit cet apprentissage

¹¹ Henri Delacroix, *op. cit.*, p.10

de la sorte : « Une signification d'un mot est un mode de son utilisation. En effet cette signification est ce que nous apprenons au moment où le mot est incorporé dans notre langage » (DC : 42). Les critères établissent la position du concept de l'objet dans notre système global de concepts.

Qu'est-ce que cela veut dire? Précisons la pensée de Cavell comme suit : lorsque nous ne connaissons pas le critère d'un objet au sens d'Austin, c'est qu'il nous manque une partie d'information, il nous manque certaines connaissances. Il est alors possible pour autrui de simplement nous dire le nom de cet objet, ce qu'il est, à quoi il sert, etc., pour fournir l'information manquante. Si, par contre, nous ignorons le critère d'un objet au sens wittgensteinien du terme, il ne nous manque pas simplement une information ou de la connaissance sur cet objet précis ; il nous manque la possibilité même d'acquérir toute information à propos de cet objet. La possibilité de savoir ce qu'est l'objet et comment il se nomme ne nous est alors pas encore disponible, car nous ignorons les concepts entourant ce critère. Pour Wittgenstein, le lien de connaissance par rapport à un objet matériel existe bel et bien, mais il relève de la capacité d'un individu à « exprimer le monde ». Selon Cavell, c'est ce que Wittgenstein entend par : « l'essence est exprimée par la grammaire ». Il nous faut connaître certaines choses pour connaître quoi que ce soit (d'autre) sur un objet ou une situation (CR : 77). Au sens où l'entend Wittgenstein, un concept est la signification d'un mot. Impossible de sortir de ce schéma, nous dira aussi Wittgenstein, car il est le squelette, l'armature du monde (CR : 77).

De même, le jeune Wittgenstein du *Tractatus* proposait : « Si je connais l'objet, je connais aussi toutes les possibilités de son apparition dans des états de choses. » (TLP, §2.0123). Ajoutant que « Pour connaître un objet, je ne dois à vrai dire pas connaître ses propriétés externes, mais je dois connaître toutes ses propriétés internes » (TLP, §2.01231) ayant comme résultante que lorsque tous les objets sont donnés « alors tous les états de choses *possibles* sont de ce fait donnés » (TLP, §2.0124). Selon Cavell, il s'agit là d'une idée très proche de ce que pouvait exprimer Kant d'ailleurs : « *Kant says that every object which enters our world is given along with all the conditions of its appearance to us* » (CoF : 256). Lorsque nous connaissons un

objet, nous connaissons donc la totalité des conditions dans lesquelles il pourrait être utilisé. Nous pourrions comprendre de ces assertions que pour connaître une chose il ne s'agit pas que de connaître la chose matérielle en soi (à quoi ressemble l'objet, etc.), mais connaître la grammaire du langage liée à cette chose et, ce faisant, connaître l'entièreté de ses possibilités d'actions. Précisons, puisque nous citons Kant, qu'il n'est pas possible de connaître « les choses en soi », ni la cause des expériences, car la connaissance n'est possible que par l'expérience pour ce philosophe. En ce sens, la connaissance est donc purement subjective ; il est impossible d'atteindre une telle chose qu'une connaissance objective.

5-L'APRENTISSAGE

5.1-APPRENTISSAGE DES MOTS

La nécessité de connaître préalablement certaines choses lors de l'apprentissage d'un mot porte Cavell à se questionner sur ce qu'apprend un enfant lorsqu'il apprend un mot. S'il n'apprend pas simplement un son associé à un objet, qu'apprend-il alors? Si, par exemple, on pointe une citrouille et dit à l'enfant « citrouille », lui dit-on ce qu'est une citrouille ou ce que le mot citrouille veut dire? Après tout, Hume ne disait-il pas « *we may change the name of things; but their nature and their operation on the understanding never change* »¹²? Car, chez Hume, l'apprentissage du langage repose sur la conviction que notre connaissance du monde n'est pas basée sur la raison ou de simples évidences, mais plutôt sur nos habitudes et nos coutumes. Cavell tient toutefois à préciser que cette position de Hume n'est vraie que pour un individu qui maîtrise déjà un langage. Car c'est aussi toute une question des formes de vie véhiculées par le langage ; on ne peut dire à un enfant ce que veut dire un mot s'il n'a pas encore appris ce qu'est demander une signification (qu'est-ce que, et comment, demander le sens d'une chose, demander ce qu'est cette chose).

Et si ce n'était ni l'un ni l'autre? Car dire « ceci est une citrouille » ne fournit pas de connaissances sur la citrouille (c'est un fruit de tel type qui sert à..., etc.). Wittgenstein affirme

12 David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Book II, Chapt. III, Sect. I. *Of Liberty and Necessity*, éd. électronique

qu'apprendre le mot d'une chose revient à attacher une étiquette à cette chose. Précisons que, pour ce dernier, l'étiquette ne comporte pas qu'un nom, elle contient aussi de l'information. Mais, selon Cavell, nous devons savoir ce qu'est la chose, ce qu'est attacher une étiquette à une chose, quelle est l'utilité d'attacher une telle étiquette à une chose, etc. (ou, pourrait-on dire, connaître la forme de vie qu'est l'apprentissage ?).

L'apprentissage du langage ne consiste pas à accumuler des sons associés à différents objets, mais plutôt à apprendre des concepts impliquant des objets. Cette conception de l'apprentissage n'est toutefois pas nouvelle ; nous pourrions relater ici les idées d'Adam Wodeham – ou d'Ockham – qui, au XIV^e siècle, avançait une philosophie du langage proche de celle qui nous intéresse ici :

languages humans speak derive their meaningfulness from an intrinsically significant mental language, common to all intellects. The terms of that language are concepts. Concepts are acts of apprehending individual things. Some are singular, by which a given individual thing is apprehended, as when we see a thing or remember one we have earlier seen. Others are general, as, for example, the concept corresponding to the word "rose" by which we apprehend all actual and possible roses indiscriminately. Mental sentences too are acts of apprehension. When we form a mental sentence, however, we apprehend a thing of a different sort, Wodeham thought, namely a state of affairs. For example, a rose being a flower is apprehended not by a concept, but by the mental correlate of "a rose is a flower". Concepts and mental sentences are to be regarded as signifying those very things we apprehend by them.¹³

5.2-APPRENTISSAGE DES ÉTATS ÉMOTIFS

Dans notre *monde/langage*, il n'existe toutefois pas que des objets. Il apparaît impératif de définir la fonction « apprendre une émotion » de façon différente « d'apprendre une chose ». C'est une distinction que nous devons faire tout au long de cette étude d'ailleurs, car ce qui concerne notre relation aux choses et notre relation aux autres n'est que bien sporadiquement identique. Apprendre « ceci est une citrouille » semble bien plus simple qu'apprendre « ceci est aimer ». Vulgairement, dire à un enfant « je t'aime » lui permet d'apprendre ce qu'« aimer » veut dire. Mais il apprend cette signification dans un contexte donné. Les autres sentiments qu'il ressent lors de l'apprentissage de ce mot viendront – peut-être – teinter, ou donner une autre

signification à ce mot (en comparaison à l'apprentissage du même mot vécu par un autre enfant dans une autre situation). Ainsi, si l'enfant ressent à ce moment précis de l'intimidation, ce sentiment viendra possiblement s'entremêler à la signification du mot « amour ». Ce qui fait dire à Stanley Cavell que ce que nous avons dans notre mémoire n'est pas uniquement ce que nous avons mémorisé. Du même coup, cela confirme l'hypothèse voulant qu'apprendre un langage ce n'est pas qu'apprendre la prononciation des différents sons, mais c'est apprendre les formes de vie reliées à ces mots, reliées à ces sons. Ce que Cavell nous enseigne, c'est qu'apprendre à autrui ce qu'un mot veut dire ou ce qu'est un objet, c'est initier l'autre « *into the relevant forms of life held in language and gathered around the objects and persons of our world* » (CR : 178).

6-LES FORMES DE VIE

Précisons d'abord que le terme « formes de vie » est un terme employé par Wittgenstein pour définir une armada d'éléments et de comportements sociaux. Il est plutôt difficile d'établir avec précision les éléments constitutifs d'une forme de vie, puisque ceux-ci varient d'une situation à l'autre. Mais notons tout de même quelques exemples donnés par Wittgenstein pour s'en faire une meilleure idée : nos partages des différents modes de réponse, notre sens de l'humour, nos émotions, nos intérêts, les formes de pardon, nos types d'explications, etc. Bref, il s'agit d'un ensemble de notions communes, de fonctions socialement établies, et partagées par une majorité d'individus composant notre société. Comme il est plutôt difficile d'établir une définition claire et concise de ce que Wittgenstein entendait par ce terme, ajoutons ces propos de Sandra Laugier qui précise que

what is given in forms of life is not only social structures and various cultural habits, but everything that can be seen in "the specific strength and dimensions of the human body, the senses, the human voice" and everything that makes it the case that, just as doves, in Kant's phrase, need air to fly, so we, in Wittgenstein's phrase, need friction to walk. (CC : 25)

Cavell, quant à lui, ajoute ceci : toute forme de vie et tout concept lié à cette forme de vie possèdent un nombre infini de cas et de directions de projections, et cette variation n'est pas arbitraire (CR : 185). La variance extérieure et la constance intérieure sont toutes les deux

13 Elizabeth Karger, « Adam Wodeham », In, David Borchert, *op. cit*, vol.9, p.821

requis pour qu'un concept accomplisse sa tâche – soit signifier, comprendre, communiquer, etc. – et nous guider, relater les faits, les actions, les sentiments de notre monde.

Le langage n'est donc pas qu'un ramassis de mots qui désignent des choses et des émotions tel qu'il peut parfois être perçu. Pour nous en convaincre, il suffit de se référer au *Brown Book* où Wittgenstein envisage l'existence d'un langage dont l'unique fonction serait d'apprendre les mots qui se réfèrent aux choses, sans conjonction, sans adjectif, etc. Un tel langage n'aurait que très peu d'utilité, nous fait remarquer le philosophe (PSPI : 77). Taylor appuie d'ailleurs cette conception du langage : « *It is through words that we marshal our ideas, not painstakingly, one by one, in which case we would not get very far in constructing an understanding of the world(...)* »¹⁴ C'est pourquoi Cavell aime bien rappeler régulièrement ce que Wittgenstein disait à ce propos : imaginer un langage c'est imaginer une forme de vie (PI, §19). Sans la connaissance des formes de vie, le langage ne peut pas être compris. Parler de religion, par exemple, ce n'est pas simplement parler en utilisant une forme distincte, voire utiliser des mots précis ou différents. C'est parler dans une perspective particulière qui doit être partagée par certains. Comme vous vous devez de pouvoir interpréter la métaphore pour la comprendre, vous devez aussi comprendre la perspective de religiosité de l'interlocuteur pour le saisir. Il s'agit, en quelque sorte, d'une forme de vie, d'un ensemble d'éléments, de croyances et de types, de formes, d'expressions, d'images, partagés par des individus. Ces considérations sur les formes de vie exaltent la position cavellienne selon laquelle langage et société sont liés dialectiquement.

7-LA PROJECTION

Les mots sont donc à la fois des signifiants et des véhicules d'une forme de vie. Wittgenstein affirme, dans le *Blue Book*, que nous apprenons les mots dans un contexte donné (PSPI : 9). Ce qui revient à dire que nous n'apprenons pas les mots dans tous les contextes où ils pourraient être utilisés. Nous apprenons les mots dans certains contextes et nous nous attendons, par la suite, à ce que ces mêmes mots soient utilisés dans un autre contexte. C'est ce que nous

14 Charles Taylor, *Human Agency and Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p.226

appellerons une projection. Lors d'une telle projection, nous nous attendons à ce que les mots soient projetés, qu'ils soient utilisés, dans un contexte approprié.

Ce qui revient à dire que bien que l'on enseigne la particularité d'un mot (le mot dans un contexte précis), nous nous attendons en revanche à ce que soit utilisée la généralité du même mot dans un contexte indiqué (la projection de ce mot dans une situation autre). Appris dans « ce » contexte, nous les projetons dans un « autre » contexte comportant des significations différentes, le tout dans un cadre régi par les formes de vie, les règles et une forme de morale sociale. C'est bien grâce à ce type de projection que nous pouvons utiliser les mêmes expressions dans des situations totalement différentes. Prenons une expression comme « Qu'a-t-il dit? », nous pouvons l'utiliser autant pour demander quel mot une personne a employé que pour comprendre le sens de ce qui a été dit. « Qu'a-t-il dit? » se réfère donc autant aux mots utilisés qu'à la pensée exprimée. Dans ce cas, la même expression renvoie à deux concepts différents que nous départageons d'après la situation dans laquelle elle est utilisée.

De même, pour utiliser un autre exemple de Cavell, nous pouvons très bien apprendre le verbe « nourrir » en disant « je nourris le chat », « tu te nourris », etc., bref, en son sens propre. Mais lorsque nous disons « je nourris l'horodateur », ou en affirmant qu'un individu « nourrit sa passion », etc., nous comprenons ce que cela veut dire, nous acceptons cette projection du mot. Et si nous l'acceptons, c'est que nous comprenons son sens, nous comprenons son concept. Et, pour Cavell, tolérer ce genre de projection est l'essence même du langage. Bien sûr, il aurait été possible dans ces contextes précités d'utiliser un autre terme que « nourrir ». Nous aurions même pu inventer un mot propre à cette situation qui ne s'emploierait que dans cette unique situation et en faire de même pour toutes les situations possibles dans notre monde. Mais ce faisant, nous en viendrions ultimement à retirer les liens entre les différents contextes (et donc concepts) et, à la limite prévient Cavell, nous pourrions retirer toute signification aux mots. Car, après tout, si tous les mots n'étaient employés qu'exclusivement dans un seul et unique contexte particulier, pourraient-ils toujours comporter un sens, une signification propre?

Nous commençons donc à saisir, à ce stade, en quoi la projection des mots, des concepts, en d'autres contextes est nécessaire, largement répandue, et tout aussi potentiellement pernicieuse. Il est donc évident que, pour que le langage continue de faire sens et pour éviter le maximum d'utilisations erronées, une forme de limite à ces projections doit exister. Cavell entreprend entre autres cette difficile tâche de cerner les limites de l'utilisation des projections. Sont-elles, tel que nous venons de le sous-entendre, uniquement données par nos formes de vie communes? Car si nous disposons certes d'une liberté d'application des concepts, il est tout aussi évident qu'il doit exister une importante limite. Nous devons constamment démontrer que la variation que nous faisons d'un concept lors d'une projection est légitime – sans quoi le langage ne ferait plus aucun sens. Serait-ce alors les règles du langage qui dictent arbitrairement ce que l'on peut et ne peut pas faire comme projection?

8-CONVENTIONS ET RÈGLES

Cavell déploie beaucoup d'énergie dans le but de prendre ses distances face aux philosophes du langage utilisant fréquemment la notion de règle du langage. Trop rigide, trop contraignante, perçue comme une autorité impersonnelle excluant la responsabilité individuelle; cette notion de règle est plutôt étrangère à Cavell. Dans un chapitre intitulé *Cavell's Vision of the Normativity of Language* (ST), Stephen Mulhall fait remarquer que Cavell met davantage d'emphasis sur la démystification de l'autorité de la normativité impersonnelle présentée par Wittgenstein, pour l'utiliser par la suite selon ses propres méthodes philosophiques, qu'il ne peut en mettre sur l'interprétation des règles, nos accords de définitions et de jugements (bref, la notion des critères en tant que type de règles du langage).

Pour notre philosophe, il existe bel et bien une sorte de règle, mais il s'agit surtout d'un amalgame constitué de nos formes de vie et d'une forme de morale sociale qui gouvernent nos utilisations du langage. Précisons que nous réserverons un chapitre exclusivement à la définition de la morale sociale gouvernant l'utilisation du langage parce qu'elle est non seulement plus complexe à saisir, mais aussi des plus importantes. Car elle est à la fois garante d'une juste

utilisation de notre langage, qu'elle peut tout aussi bien être une source de scepticisme. Précisons aussi que, pour Cavell, on ne peut se contenter de prétendre que la certitude se trouve dans nos conventions et autres ententes langagières. Penser l'activité humaine comme gouvernée par de simples conventions, c'est penser les conventions comme étant tyranniques, nous dit Cavell. Une convention peut-être changée – modifiée ou altérée d'une quelconque façon – car il est essentiel d'être au service d'un projet et nous ignorons *a priori* quelles sont les procédures adéquates pour ce projet. C'est, en quelque sorte, interne à la convention elle-même d'être ouverte au changement. Car la conciliation permet aux sujets d'entrer en relation avec cette convention. Nous ne pouvons mettre trop d'emphasis sur ce point de la théorie cavellienne : que ce soit au sujet des règles ou des formes de vie, de la morale, etc., la possibilité de désapprobation est toujours possible dans l'utilisation du langage social. Wittgenstein lui-même, bien que souvent compris à tort par les philosophes du langage comme un défenseur des règles strictes gouvernant l'utilisation des critères, précisait d'ailleurs : « *And is there not also the case where we play and – make up the rules as we go along? And there is even one where we alter them – as we go along* » (PSPI : 83). C'est un point d'une importance cruciale que Cavell tente de remettre à jour, la possibilité permanente de répudiation est ce qui caractérise la convention et la règle. Et, en ce sens, rien ne nous contraint moins que le langage.

Cavell précisera aussi par rapport à cette question du consentement aux règles, qu'il est une priorité de l'économie et de la politique tyranniques de nier la liberté de consentir. En ce sens, l'idée de répudiation des règles est donc souvent volontairement ignorée. Mais ce point politique est davantage une parenthèse au but premier de ce chapitre, soit cerner les fonctions du langage, bien qu'il fasse tout de même partie de l'établissement de nos relations aux autres – nous y reviendrons alors plutôt en conclusion de ce mémoire, lorsque nous aborderons spécifiquement la question politique.

Souvent aux antipodes de Pole, il nous semble important de préciser que Cavell semble plutôt se rapprocher de lui sur la question des règles du langage. Pole ne perçoit pas le langage comme une structure gouvernée par des règles strictes, mais plutôt comme une structure comportant des conceptions linguistiques de règles. Il est tout aussi possible de rapprocher

Cavell de Peter Winch et de Charles Taylor, qui affirme par exemple que « suivre une règle est une pratique sociale »¹⁵. Par une telle affirmation, Taylor s'inspire judicieusement de Wittgenstein qui affirme « *obeying a rule is a practice* ». « Nous avons été entraînés à répondre à un signe d'une façon particulière, et maintenant je réagis de cette façon »¹⁶, nous dira le philosophe canadien.

Bien sûr, Cavell ne nie aucunement que les règles existent. Mais dans la vie quotidienne, nos activités ne sont pas toutes régies par des règles. Tout comme les activités étant régies par des règles peuvent ne pas être comprises convenablement par tous et dans toutes les situations. Elles peuvent aussi bien ne pas être respectées à la lettre, etc. Ici aussi, permettons-nous de le rapprocher une seconde fois du philosophe Charles Taylor, lorsque ce dernier affirme : « *Human situation arise in infinite varieties. Determining what a norm actually amounts to in any given situation can take a high degree of insightful understanding* »¹⁷. Notre acceptation de ces règles, voire l'absence d'acceptation de ces règles, figure dans notre accord des différentes formes de vie (notre acceptation et compréhension des formes de vie). C'est d'ailleurs une conception sous-entendue dans ce passage de *Must We Mean What We Say* où Cavell, en s'inspirant de Wittgenstein, affirme que nous apprenons les mots dans certains contextes et nous nous attendons à ce qu'ils soient utilisés en d'autres situations ; bien que nous ignorons s'ils seront bel et bien projetés, ou s'ils seront employés dans le bon contexte, ou s'ils avaient pour but de désigner ce que nous semblons comprendre (MWM : 52). Il s'agit de déterminer ce qu'implique les normes gouvernant les projections dans chacune des différentes situations, ce qui demande un « haut degré de perspicacité ». C'est donc que les règles, à elles seules, ne peuvent assurer l'emploi « parfait » du langage, ni sa compréhension profonde. Car ce qui fait que nous comprenons ce qui est dit par autrui n'est pas une question de règles, mais plutôt de formes de vie – ces dernières étant partagées. C'est le partage d'intérêts, de sentiments, de façon de répondre, d'un certain sens de l'humour, de signification, etc., bref, un ensemble d'éléments qui semble nous confirmer que ce que dit autrui exprime bien la même chose que lorsque je le dis.

¹⁵ Charles Taylor, *To Follow a Rule...*, *op. cit.*, p.3

¹⁶ *Ibid.*, p.9

¹⁷ *Ibid.*, p.12

Ou du moins, nous en donne une certaine assurance. Difficile donc pour Cavell d'être en accord avec des philosophes affirmant que le langage est un ensemble de règles ou un système codifié fournissant une structure inébranlable à la projection des termes et des concepts, tel que peut le proposer Carnap, par exemple. Nous nous sentirions plus à l'aise de le mettre en lien avec Peter Winch, pour qui la règle du langage « *should enable us to evaluate what it is done* »¹⁸. Elle représente donc plutôt une balise de jugements qu'une forme de contraintes imposées. Nous pourrions faire un autre rapprochement avec l'idée de relations entre règle et action chez Taylor, qui s'inspire de Ferdinand de Saussure pour affirmer que l'acte de parole fournit à la langue son existence même : « La parole nécessite, pour se matérialiser, un langage, mais, à la longue, ce qu'est la langue est défini, déterminé, par la multiplicité des actes de paroles. (...) De même, les règles sont ce que nos pratiques en ont fait »¹⁹.

De plus, nous dit Cavell, les règles ne pourraient suffire à comprendre le langage ; tout comme la liste de règles d'un jeu ne peut nous permettre d'apprendre qu'est-ce que « jouer un jeu ». D'ailleurs, tel que le disait Wittgenstein, jouer aux échecs comporte des règles, obéir à une règle n'en comporte pas. De toute façon, « ce jeu, on peut l'apprendre de façon purement pratique, sans règles explicites » (DC, §95 : 49), nous dira-t-il dans *De La Certitude*. Ce qui n'empêche pas l'action d'obéir à une règle de se faire correctement ou non. C'est pourquoi Wittgenstein était parfois plus enclin à parler de convention, ou de formes de vie, que de règle (qu'il associait plus fréquemment aux critères), nous fait remarquer Eldridge (ST : 87). Cavell est donc davantage porté à utiliser le terme « convention » ou à employer le terme « règle » de la même manière que Wittgenstein ou Pole, et non au sens contraignant souvent employé par d'autres philosophes. Cavell utilise aussi le terme « *normativity* » pour définir ces mêmes limites qui gouvernent l'utilisation du langage quotidien. Chaque situation sociale comporte un ensemble de lignes directrices comportementales (formes de vie, règles, morales, etc.) que Cavell range parfois sous le terme « normal » (au sens de conformité). À savoir qu'il est « normal » de demander, voire de s'attendre, à un certain comportement dans une situation donnée – un terme certes plus « usuel », mais non moins lié à l'idée de formes de vie. Chose certaine, le

¹⁸ Peter Winch, *op. cit.*, p.32

Wittgenstein des derniers jours n'appréciait pas davantage l'idée d'un agissement social gouverné par des règles, et préférait volontiers parler de jugements. Et il est clair que « nous n'apprenons pas la pratique du jugement empirique en apprenant des règles; on nous apprend des jugements ainsi que leurs liens avec d'autres jugements. C'est une totalité de jugements qui nous est rendue plausible » (DC, §140 : 57). Nous préférons, quant à nous, utiliser le terme « morale » pour qualifier ces « limites » du langage social, un terme aussi fréquemment employé par Cavell, comme nous le verrons sous peu.

19 Taylor, Charles. 1990, *op. cit.*, p.13

Chapitre II

Cavell et le Scepticisme

Le précédent chapitre nous a entraîné dans une conception des plus dynamique du langage comme mode de communication. « *The inheritance of language is essentially never over and done with...* » dira d'ailleurs Cavell lors d'une conférence (IQO : 132). Des propos nous faisant penser à ceux d'Henri Delacroix, qui voyait dans l'apprentissage des jeux de valeurs linguistiques un « apprentissage qui, à vrai dire, dure toute la vie »²⁰. Maintenant que la conception cavellienne du langage, de son apprentissage et de son utilisation commence à prendre forme, nous pouvons d'ores et déjà voir certaines formes de scepticisme du langage se dessiner, et comprendre l'ampleur que celui-ci peut représenter. Tentons donc de cerner le plus précisément possible ce qu'est le scepticisme inhérent au langage.

1-INTRODUCTION AUX DIFFÉRENTS SCEPTICISMES CAVELLIENS

Clarifions d'entrée de jeu que plusieurs auteurs n'ont pas hésité à faire un rapprochement entre le concept de scepticisme chez Cavell et celui de « déconstruction » chez Derrida – que l'on peut d'ailleurs trouver aussi chez Wittgenstein ou Austin. Cavell lui-même fait mention de sa découverte de Derrida dans *In Quest of the Ordinary* (IQO : 130-132). Pourtant, la quête aux critères sur lesquels nous pourrions compter sans aucune possibilité de doute présente chez Derrida, peut sembler davantage l'approcher d'un courant exerçant une mauvaise lecture de Wittgenstein que d'un auteur tel que Cavell. Si nous rappelons ce point, c'est avant tout pour préciser que la relation entre Cavell et d'autres philosophes du scepticisme est non seulement

²⁰ Delacroix, Henri. *op. cit.*, p.11

possible, mais souvent fort intéressante. Les écrits de Cavell eux-mêmes ne sont généralement pas structurés par thèmes, mais bien souvent par auteurs. Dans *Must We Mean What We Say*, par exemple, Cavell se penchera sur Pole, Wittgenstein, Austin, Beckett et Shakespeare (sur la pièce *King Lear*), alors que d'autres ouvrages se pencheront sur Thoreau ou Emerson (*The Sense of Walden, This New Yet Unapproachable America*), ou sur des films et des genres cinématographiques en particulier (Bazin, Panofsky, Les Comédies du remariage, etc.). Nous n'effectuerons pas une recension des critiques faites par Cavell envers chaque auteurs. Nous nous attarderons ici à explorer les liens entre le langage et le concept de scepticisme, d'abord face au monde extérieur (*external-world skepticism*) puis face à autrui (*other-mind skepticism*). Nous mettrons à l'occasion les théories cavelliennes en opposition ou en relation avec d'autres auteurs pouvant se rapprocher ou s'éloigner de sa propre vision – nous pensons ici à Derrida, mais aussi à Fish ou de Man, et bien entendu Austin et Wittgenstein – mais nous ne prétendons pas dresser un portrait complet et exhaustif de ces relations.

1.1-SCEPTICISME FACE AU MONDE EXTÉRIEUR

Cavell, dans son plus récent livre intitulé *Philosophy the Day After Tomorrow*, fait référence au « scandale du scepticisme ». Il s'agit d'un terme qu'il emprunte à Kant dans *Critique de la Raison Pure* ; lorsque ce dernier affirme qu'il s'agit d'un scandale de la philosophie que l'existence des choses extérieures à notre personne ne soit assumée que par notre foi qu'elles existent bel et bien (ces mêmes choses permettant par la suite autant le *cogito* que nos sensations internes, pourrions-nous dire). S'il nous advenait d'en douter, il serait impossible de répondre à ce doute par une preuve. Cavell s'intéresse non seulement à cette assertion de Kant, mais aussi à la réponse que lui a apportée Heidegger²¹. Heidegger affirmait que le scandale n'est pas que cette preuve ne peut être donnée, mais bien qu'elle soit inlassablement attendue et espérée, encore et encore... Précisons au passage que Kant définit simplement le scepticisme comme « le mouvement par lequel l'homme s'efforce d'atteindre l'inconditionné », d'atteindre

21 Martin Heidegger, *Being and Time* , trad. J. Macquarrie et E. Robinson, Oxford, Blackwell , 1967, 589p.

« la frontière de l'explicable » (DSS : 36). Tentons donc de cerner l'origine de ce sentiment d'attente perpétuelle entourant le scepticisme dont nous parle Heidegger.

Tout d'abord, deux types d'incertitudes ayant pour cause l'utilisation de critères semblent distinctement prendre forme. Premièrement, le fait que je n'ai pas établi de critère par moi-même (en ce sens propre, l'incertitude se trouve en moi). Et, deuxièmement, qu'un critère – ou plusieurs – puisse être absent ou ne pas être pleinement satisfaisant, ne pas être totalement clair, compréhensible. Ces deux situations créent ce que Cavell nomme le « récit sceptique ». Car, certes, à première vue, les critères définissant les objets semblent plutôt certains, mais est-ce réellement le cas ?

Établissons ces points grâce à des exemples concrets utilisés par Cavell. Le sceptique doutant du monde extérieur crée ce que Cavell nomme le « récit sceptique ». Ce récit sceptique peut être constaté dans une situation de doute exprimé par l'identification d'un objet : prenons, en exemple, deux individus discutant de la sorte :

- Il y a une chaise ici
- Comment sais-tu qu'elle y est (et qu'il s'agit d'une chaise) ?
- Je la vois
- Mais la vois-tu entièrement ?
- Non (donc, effectivement, je ne peux prétendre hors de tout doute qu'elle s'y trouve et qu'il s'agit d'une chaise).

Il s'agit ici d'un exemple régulièrement apporté par les sceptiques : nous ne voyons pas les objets matériels en entier. Si nous regardons une enveloppe posée sur la table, nous ne pouvons voir l'arrière, l'intérieur ou le dessous de l'enveloppe. Il se peut alors que ce ne soit pas réellement une enveloppe. C'est ce que Cavell nomme les objets-lunes – c'est-à-dire qu'une partie de l'objet nous est constamment cachée, nous pourrions nous déplacer ou manipuler l'objet et en voir une partie cachée, mais cela nous cacherait encore une partie. Bref, il est impossible de voir entièrement un objet et donc – pour ces sceptiques – il n'y a aucune possibilité de certitude. Cavell ne soutient pas ce doute lié aux objets-lunes. Car si la connaissance échoue dans cette situation, nous dira-t-il, la connaissance échouera partout et en tout temps. Nous avons d'ailleurs pris ici un exemple des plus simples, mais non sans raison.

Cavell utilisera un autre exemple, plus complexe, qu'il emprunte à Austin pour se différencier des positions de ce dernier sur la question.

L'exemple fourni par Austin, lorsque celui-ci se questionne sur l'existence d'un scepticisme du monde extérieur, ne plaît pas à notre philosophe américain. Présentons cet exemple d'Austin, repris par Cavell dans *Must We Mean What We Say*, où deux hommes regardent un oiseau :

- C'est un chardonneret.
- Comment le sais-tu?
- Il a la tête rouge.
- Mais ce n'est pas assez, les pique-bois ont aussi la tête rouge.

Cavell affirme que ce genre de situation n'est pas basée sur un objet générique (objet qui peut-être reconnu par tous ; c'est-à-dire chaise, table, téléviseur, etc.), mais plutôt sur une distinction d'objet qui demande une identification (et donc des connaissances) plus approfondie – les critères départageant ici le type d'oiseau dont il s'agit. Précisons que le terme « objet générique » employé par Cavell (que l'on pourrait pratiquement opposer au terme « objet spécifique » chez Austin) n'implique pas qu'il existe uniquement deux types d'objets dans le monde. Mais seulement que certains types d'objets sont reconnaissables par tous, sans requérir de connaissance particulière. Dans cette situation, échouer à reconnaître qu'il ne s'agit pas d'un chardonneret peut relever d'un manque de pratique, d'un jugement porté trop rapidement, voire simplement d'un défaut oculaire. Bref, il ne s'agit pas ici d'un cas qui remet « la connaissance en soi » en question – ce qu'admettait tout de même Austin, faut-il le préciser. Il n'existe pas, pour notre philosophe américain, quelque chose comme un vrai critère de X par rapport au critère d'être un X ; en ce sens que le critère est le même pour un chardonneret, qu'il soit vrai ou faux, imaginé ou réel, peint, empaillé, etc.

C'est pourquoi Cavell soutient qu'il n'y a qu'un élément à maîtriser pour affirmer que les individus atteignent la connaissance philosophique dans cet exemple d'Austin : savoir parler. Il existe bel et bien une différence pour Cavell entre l'existence réelle et la non-existence d'une chose, mais ce n'est pas une question de critère au sens où Austin l'entendait. Nous serions ici

tentés de préciser que le « savoir parler » ne consiste pas seulement à articuler des mots, mais bien à comprendre le concept d'« oiseau », des types (espèces) différents, à reconnaître – grâce aux critères – des différences ou des rapports entre éléments d'une même choses. Ce qui nous ramène à la définition cavellienne : les critères ne définissent pas l'objet, mais apportent plutôt des « précisions » sur un objet déjà connu au préalable.

Le cas d'une personne demandant « Mais voyez-vous entièrement l'objet? » ou « Le voyez-vous réellement? », n'est donc pas une expression « naturelle » de scepticisme quotidien. Cavell entend par là qu'un individu demandant de telles choses dans la vie de tous les jours ne sèmerait pas le germe du doute autour de lui. On en viendrait plus probablement à la conclusion que cet homme exagère, est trop insécure ou qu'il souffre d'un quelconque problème psychologique! En d'autres termes, de telles questions ne feraient pas sens dans la réalité quotidienne ; il s'agit d'un scepticisme philosophique – ou théorique, pourrait-on dire – mais aucunement quotidien. Nous mettrons cette question de côté quelques instants pour compléter notre présentation du scepticisme. Nous reviendrons par contre sur cette distinction entre philosophie et quotidienneté du langage au chapitre 2.4 – intitulé « *Le scepticisme et l'emploi inadapté des termes* » – car elle est une source de débat très fertile au sein de la philosophie du langage.

Le concept cavellien de scepticisme face au monde extérieur rejette la définition traditionnelle de la connaissance « en général » (*knowledge as a whole*). Le réctal sceptique se concrétise toujours au moyen d'une prétention spécifique (*concrete claim*), sinon le sceptique n'a rien à remettre en cause (*to challenge*) (CR : 129). Devant une telle prétention spécifique d'un individu, le réctal sceptique ne pourrait que se terminer par un conseil pratique (par exemple, en lien aux objets-lunes : fais le tour de l'objet, regarde sous la table, etc.) et non en un scepticisme généralisé (« Tu as raison, ces objets n'existent probablement pas ou ne sont pas ce que nous croyons »).

En somme, Cavell ne voit pas le scepticisme face au monde extérieur comme une menace importante pouvant être éliminée par la connaissance. Dans la vie de tous les jours, nous dira-t-il,

nous ne pouvons être certain de tout, mais nous ne pouvons douter de tout non plus – ce serait exagéré et nous empêcherait de fonctionner, d’agir, d’échanger, etc. Nous en savons assez, par contre, pour être rassurés (*we know enough to be sure enough*, dira-t-il). Il ira même jusqu’à affirmer que le sceptique quotidien, se questionnant sur l’existence réelle des choses qu’il voit, supportant des questions telles que « Est-ce vraiment une chaise, car je ne la vois pas au complet », ferait de la surenchère ; « *skepticism repudiation of knowledge is merely a function of having set the sights of knowledge too high* » (IQO : 139), précise-t-il. Cavell prend donc distinctement position contre le sceptique académique...

Serait-il donc déraisonnable de constamment douter des choses? Peut-on tout de même réellement remettre en question l’existence même des choses ou se doit-on de les accepter d’emblée sans douter? En fait, Cavell croit que c’est en acceptant le monde des choses que nous acceptons un certain langage. Nous acceptons certaines règles pour former les phrases et pour les tester, les accepter ou les rejeter – nous acceptons la grammaire du langage, pour reprendre des termes wittgensteiniens. Et si nous ne pouvons changer totalement les règles et les mots comme bon nous semble, c’est précisément parce que les choses de notre monde existent – et les êtres humains avec qui nous échangeons dans ce langage, mais il s’agit alors non plus d’une question concernant l’existence ou non des choses, mais de l’acceptation des formes de vie et de morales partagées, de la reconnaissance ou non des autres. Nous reviendrons à ce sujet sous peu.

Cavell n’ignore pas pour autant le sceptique face aux choses. Si certains doutent de l’existence du monde extérieur, il y a forcément une raison valable. Pour Cavell, la recherche de la certitude entreprise par le sceptique du monde extérieur cacherait plutôt un autre problème, soit celui du scepticisme face à autrui.

1.2-SCEPTICISME FACE À AUTRUI

Cavell aborde cette question du scepticisme face à autrui (*other-mind skepticism*) en partant de l’optique de « l’intimité ». Notre intimité est une quête quotidienne – dans le partage par exemple : partager nos émotions, nos intérêts, nos valeurs, nos jugements, nos concepts, etc.

Alors que des auteurs tels Derrida ou de Man conçoivent une impossibilité d'être présent aux autres (de se découvrir, d'être intimement compris, pourrait-on dire), Cavell prend plutôt le chemin inverse.

S'il s'intéresse à cette question du scepticisme face aux autres, c'est bien d'abord parce qu'il s'étonne de notre incroyable capacité réelle à « comprendre » l'autre. Sociologiquement, ce point de vue de Cavell est très intéressant. Car contrairement à de Man, qui voit dans le langage requérant une relation interpersonnelle une condamnation à la duplicité, Cavell, inversement, voit une interconnexion d'individus – une splendide recherche de communauté. Le langage et les relations avec autrui sont étroitement liés et absolument indissociables. Et si le langage et les liens interpersonnels sont si inséparables, c'est que le langage, son apprentissage et son utilisation nous impliquent les uns aux autres (toutes les formes et étapes – apprentissage, exercice, etc. – du langage placent notre personne et les autres en lien direct). Nos ententes langagières ne permettent en aucune façon de balayer du revers de la main le scepticisme face à autrui. Selon Cavell, cela démontre plutôt en quoi, même dans notre intimité, le doute face à ce que l'autre vit ou ressent est une possibilité – voire une tentation – humaine qui pointe toujours.

Les critères des choses (un plongeon, un gouvernement, une chaise, des feuilles) sont clairement établis et nous préexistent. Bien difficile, donc, de prétendre qu'une chaise n'est pas une chaise. Mais il en est tout autrement des états émotif. Pas surprenant alors que le scepticisme face à l'autre puisse émaner de l'incertitude de nos critères concernant ces « états » (souffrir, aimer, haïr, craindre, etc.). L'objet de la douleur, par exemple, n'est pas présent avant nous, nous ne pouvons le comparer à nos critères. Puisqu'il s'agit d'un état « métaphysique », on ne peut prétendre être le premier à le sentir tout comme on ne peut prétendre qu'il était là avant nous, qu'il nous préexiste (puisque c'est nous qui le ressentons, il ne peut nous préexister).

En ce sens, il y a là une des causes principales de la formation du scepticisme : l'absence de base rationnelle. Dans ce cas précis du scepticisme face à autrui, nous devons croire ce que l'autre nous dit ressentir, sans jamais pouvoir ressentir cet état que l'autre nous décrit. Nous ne pouvons que nous fier à sa parole et à ce que nous voyons comme symptômes : gestes, faciès,

expressions, regard, etc. Résumons simplement ce scepticisme face aux autres comme suit : l'impossibilité de vérifier la véracité – et même parfois la signification exacte – d'une affirmation personnelle d'une personne (autre que soi-même, il va sans dire!). Littéralement, ce fait que « *you don't know what's going on in the other* » (PDAT : 149) car « *what is inside the other is not transparent to me* » (PDAT : 150). C'est bien ce que Cavell nomme « *other mind skepticism* ». Terme traduisant parfaitement cette idée d'être incapable de ressentir ce que l'autre ressent, une forme de scepticisme empathique, en somme.

Si un individu nous fait part d'une douleur particulière, d'un sentiment précis, etc., nous ne pouvons que nous fier à ses propres paroles – en partie parce que nous ne pouvons ressentir ce qu'il ressent, mais aussi en partie parce que nous ne pouvons jamais revoir l'entièreté des critères connus pour de telles situations – l'entièreté des critères et concepts de la douleur, par exemple. Ainsi donc, si nous conservons cet exemple de la douleur, nous ne pouvons que nous fier à la parole d'autrui ou aux cris, aux traits de son visage, etc., qui nous signifieraient qu'il ressent bel et bien de la douleur. C'est dire que nous sommes relégués à des signes indirects. Bien difficile alors d'être totalement certain que l'individu en question ne feint pas cette douleur, ou qu'il agit de cette façon pour une tout autre raison. Si la personne qui crie de la sorte agit ainsi dans le but d'appeler son hamster (selon l'exemple utilisé par Cavell dans MWM), alors nous ne pouvons parler de ce cri comme étant un critère de douleur. Dans cette situation, le critère exprime donc un « jugement » (ou plutôt nous permet de juger) différent comparativement à la situation de l'individu exprimant réellement de la douleur. Mais cela veut aussi dire qu'un élément peut exprimer quelque chose sans en être un critère. Ne pensons qu'à l'exemple inverse : un individu qui exprimerait de la douleur d'une façon inhabituelle, étrangère à notre forme de vie (étrangère aux critères d'expression de la douleur usuel : les cris, les gémissements, etc.).

Faisons une parenthèse ici pour souligner le rapprochement entre ce scepticisme face à autrui et la vision des critères propre à Cavell. Nous avons souligné précédemment que les critères nous informent sur le type d'un objet précis, mais ils nous renseignent aussi en jugeant quels autres concepts peuvent être intelligemment utilisés dans un contexte particulier. Si, donc, certains critères sont respectés, mais d'autres ne le sont pas, nous pourrions aussi en comprendre

le contexte. Dans cet exemple de la personne criant pour exprimer la douleur, si nous constatons que les critères ne sont pas tous respectés, nous pourrions alors en venir à la conclusion que cette personne feint la douleur. Les critères présents, mais tout aussi l'absence de certains critères, nous auraient permis de comprendre et de juger la situation : celle d'une personne voulant faire croire qu'elle éprouve de la douleur à partir de certains critères de la douleur. S'il n'est pas toujours possible de revoir l'entièreté des critères considérant une situation, la constatation de l'absence d'un ou de plusieurs critères peut tout de même permettre l'interprétation. Il s'agit, en quelque sorte, d'une interprétation logique, de comparaison de situations semblables vécues, connues, etc., qui nous permettent de tirer une conclusion de la sorte.

Pour Cavell, un tel exemple ne fait que démontrer qu'à chaque jour, nous devons faire face à des situations où nous nous devons de juger à chaque cas de la possibilité ou non d'une situation – ressent-il de la douleur? – et que, ce faisant, nous réalisons qu'il n'existe aucune certitude en nos jugements, nos interprétations.

Précisons un point soulevé par Mulhall sur ce scepticisme, toujours à l'aide de l'exemple d'une personne appelant son hamster par différents types de cris normalement associés à l'expression de la douleur (ST). Une telle situation de doute ne nous pousserait pas à remettre notre concept d'expression de la douleur en cause. Nous ne nous questionnerions pas sur nos critères jugeant qu'une personne ressent de la douleur. Une telle situation nous ferait plutôt juger que cette personne se situe à l'extérieur de notre « monde de la douleur », de la connaissance que nous pouvons avoir de la douleur qu'elle ressent. Si le comportement de cette personne était à ce point inhabituel, nous ne ferions pas que lui retirer la possibilité d'exprimer de la douleur, nous exclurions cette personne de notre monde, en ce sens que cette personne aurait un comportement ne se conformant pas aux formes de vies que nous connaissons, nous la traiterions alors comme telle: extérieure à notre monde, incompréhensible.

C'est pour certaines de ces raisons que Cavell ne partage pas l'opinion de Wittgenstein ou Austin voulant que les critères puissent réfuter le scepticisme. Après tout, identifier la présence d'un critère de douleur ne confirme pas hors de tout doute que la personne ressent

réellement de la douleur. Il est possible d'exprimer de la douleur sans que celle-ci ne soit présente, sans que la douleur ne soit réellement ressentie et en respectant les critères, etc. Il est aussi fort possible de mésinterpréter les symptômes affichés par un individu. L'impossibilité de réfuter le scepticisme par le recours aux critères est un des points les plus importants de la théorie cavellienne et représente l'élément ayant le plus perturbé les philosophes wittgensteiniens.

2-INNERSELF OF OTHER-MIND SKEPTICISM (LES ÉTATS ÉMOTIFS ET LES SENSATIONS)

S'ajoute à ce scepticisme le fait que si nous échouons à « décoder » certains symptômes d'un état émotif, personne ne peut nous les enseigner. Par exemple, vouloir savoir pourquoi un bébé pleure, c'est vouloir savoir – règle générale – pourquoi ce bébé a mal, ressent de la douleur. Si nous ne savons pas ce que c'est que pleurer, pourquoi l'on pleure, on ne peut « l'enseigner » (en ce sens où pleurer doit être vécu pour être compris). Les critères établissent à la fois ce que l'autre fait et ce que l'autre ressent, ce qui se passe en lui. C'est pourquoi Cavell affirme, tel que nous le soulignons en introduction, que nous n'avons que notre propre conviction de faire bel et bien sens ; il n'y a que nous et notre conviction que nous analysons adroitement. Nous sommes seuls devant ce jugement.

Voilà une question que Cavell estime des plus importante chez Wittgenstein, car elle sera la base même d'une appréciable source de scepticisme du langage. Lorsqu'autrui nous signale quelque chose, qu'il nous présente son « monde intérieur », peut-on seulement prétendre le connaître? N'est-ce pas là aussi un signal venant d'une source impossible à vérifier? Si la source est impossible à vérifier, aucune connaissance ne peut alors prétendre calmer notre doute. La connaissance est impuissante face à ce scepticisme. Imaginons que cette situation se présente : quelqu'un nous dit aimer une personne, et que nous lui répondions « Ce n'est pas de l'amour! ». On pourrait facilement nous répondre que le nom importe peu, que le sentiment, lui, demeure le même. Comment connaître alors ce sentiment? Si la personne soutient que c'est de l'amour – même si, hypothétiquement, ce n'en est pas, est-ce que ce sera alors tout de même de l'amour?

Cavell nous sert l'exemple de Jésus qui disait aimer, bien qu'il ne s'agissait pas d'aimer comme nous aimons (au sens de « J'aime cette femme ») ; était-ce toujours de l'amour ou Jésus n'avait-il simplement pas compris ce qu'est l'amour?

En somme, il établit que notre utilisation des critères ne sert pas qu'à identifier nos sentiments eux-mêmes. Les critères ont une fonction différente pour notre propre connaissance et pour la connaissance de l'autre. Cela a une influence sur cette forme de scepticisme que nous pourrions nommer ici « le scepticisme de la connaissance de l'autre », car ce dernier est toujours accompagné d'une complaisance à l'égard de notre propre connaissance. De Locke à Mill, nous dit Cavell, il fut maintenu que nous déduisons l'expérience des autres, alors que nous connaissons nos expériences, nos propres connaissances, intuitivement.

Cette distance entre autrui et nous est d'une portée plus importante que l'on ne pourrait présumer. Croire ce que nous dit l'autre c'est, bien souvent, croire l'autre ; en ce sens où si l'on ne croit pas en l'autre, on ne peut croire ce qu'il nous dit, et vice-versa. Ce qui n'est pas sans ajouter à cette idée cavellienne voulant que le sceptique n'attaque pas notre croyance (*beliefs*) au monde, mais questionne plutôt notre construction du monde, la construction que l'on se fait du monde « après le fait » (notre imagination du monde, en quelque sorte).

La morale que nous enseigne le scepticisme ne consiste pas à user de prudence dans l'utilisation et l'interprétation du langage (car nous pouvons constamment être dans l'erreur), à mesurer l'importance et les conséquences de nos paroles, etc. – tel que Descartes, Hume, Russell et plusieurs autres en étaient persuadés. Cette morale nous est déjà impitoyablement enseignée dans notre rapport au monde extérieur, nous dit Cavell. Non, la morale du scepticisme c'est que nous sommes « *at any time acting, and speaking, in the absence of what may seem sufficient reason* » (PDAT : 139).

3-SCEPTICISME PHYSIONOMIQUE : LE DÉNI DE RECONNAISSANCE

L'exemple régulièrement utilisé par Cavell de l'homme exprimant la douleur nous amène aussi à considérer un aspect important du scepticisme que Cavell semble partager avec Wittgenstein, soit celui de la physionomie. Nous avons à comprendre et interpréter les autres sur une base quotidienne, en partie sur la base de leur gestuelle, leurs expressions, leurs mimiques. Là aussi peut se glisser une erreur d'interprétation, une fausse analyse en quelque sorte. Tenter de lire l'expression des gens n'est pas une tâche exempte de doute.

Il n'est pas question ici d'affirmer que le corps s'impose entre nous et les autres. Il est plutôt question de notre inaptitude à l'utiliser, affirme Cavell. L'incapacité à reconnaître les autres, à « lire » d'autres individus en tant qu'humains, ne viendrait pas de l'absence de quelque chose en eux, mais plutôt de la présence de quelque chose en nous : confusion, indifférence, froideur, vide spirituel, etc. Cavell insiste : nous sommes différents, distants et éloignés, mais nous ne sommes pas moins responsables pour tout ce qui intervient entre nous. Si nous pouvons être aveugles face aux autres nous pouvons tout autant nous y voir nous-mêmes, parfois même voir « à travers » quelqu'un. En « lisant » les autres, nous confirmons ou nions une relation interne entre nous – ce que Cavell peut parfois appeler un accord entre moi et eux. Il s'agit alors de « reconnaître l'autre » - un des points les plus importants du scepticisme face à autrui chez Cavell.

Michael Fischer, dans *Stanley Cavell and Literary Skepticism*, présente de très éloquentes exemples donnés par Cavell à ce sujet. Il utilise particulièrement deux exemples, soit celui des militants anti-avortement appelant le fœtus une « vie humaine », ainsi que les maîtres d'esclaves tentant de nier le fait qu'un esclave soit bel et bien un être humain. Dans le premier cas, les militants anti-avortement n'agissent pas comme si tuer un fœtus équivalait réellement à tuer un enfant – ils ne font qu'utiliser l'expression dans le but de convaincre, de gagner les gens à leur cause (pour le discours médiatique, pourrait-on dire). Mais ces militants s'offusqueront davantage du meurtre d'un enfant que d'un fœtus. Dans le second cas, le maître d'esclave, bien qu'avouant ouvertement que les esclaves n'étaient pas des humains, agissait comme s'ils en

étaient. Rarement a-t-on vu un homme convertir un cheval au christianisme ; inversement, les maîtres d'esclaves convertissaient régulièrement les esclaves au christianisme et interdisaient leur religion d'origine. Il ne serait pas faux de conclure, comme le fait Cavell, que le maître d'esclave, par ses agissements, démontrait qu'il croyait que certains humains se devaient d'être esclaves et non que les esclaves étaient « inférieurs aux humains » (*subhumans*). Si ces exemples semblent plutôt anecdotiques, il ne s'agit pas moins de points importants. Ils démontrent que « la connaissance – en particulier la connaissance scientifique – ne garantit pas la reconnaissance » (SCLS : 69), ne garantit pas la reconnaissance de l'autre comme humain, l'acceptation de l'autre. Il peut y avoir un refus de reconnaître l'autre comme « humain » , comme étant un « autre comme moi », qui se situe à l'extérieur de la question de la connaissance.

4-L'EMPLOI INADAPTÉ DES TERMES

Nous avons soulevé brièvement la possibilité que la question du scepticisme puisse potentiellement venir d'une utilisation philosophique dans un contexte quotidien. Et si le scepticisme du langage ne prenait vie que dans une mauvaise utilisation du langage? C'est une question soulevant maintes passions dans le milieu de la philosophie du langage, car, en quelque sorte, ce sont les philosophes qui sont au banc des accusés.

Comme nous apprenons les mots dans certains contextes et les projetons dans d'autres contextes, se pourrait-il alors que le scepticisme ne prenne naissance que dans une erreur d'utilisation des termes et des concepts? La question du scepticisme ne serait alors véritablement qu'une question de connaissance et de maîtrise du langage – ainsi que le pensent les sceptiques cartésiens ou académiques. Cavell cible précisément trois points à étudier sur ce sujet : le sens de la découverte exprimé dans la conclusion des *Investigations Philosophiques* de Wittgenstein ; le sens du conflit exprimé dans cette découverte par nos croyances ordinaires; et l'instabilité de la découverte (CR : 129).

Tout d'abord, ce doute ne peut qu'être un doute raisonnable. Les *Méditations Métaphysiques* de Descartes résument bien cette notion en affirmant que nos sens peuvent nous

décevoir, mais il est déraisonnable de penser qu'ils ne sont jamais fiables. Si bien que ce n'est souvent pas le sens qui fait défaut, mais la traduction de ce sentiment, de cette impression. Le sens de la découverte dépend du fait qu'il entre en conflit avec ce que nous savons (croyons savoir, avons dit, etc.). Alors que le sens du conflit dépend de la signification, utilisée ordinairement, par les mots. Pour les épistémologues cartésiens, nous dit Cavell, c'est simplement une question de n'être pas assez précis ou prudent dans l'utilisation quotidienne de méthodes exprimant notre connaissance (affirmer, par exemple, voir un objet, alors que nous ne le voyons pas entièrement, en un sens philosophique – nous ne voyons ni l'endos, ni l'intérieur, des « objets-lunes »). En somme, qu'il s'agit uniquement d'une mauvaise utilisation du langage ; mais n'est-ce pas là un questionnement purement philosophique qui ne prend pas racine dans la vie ordinaire ? Ces épistémologues chercheraient-ils à nous faire utiliser les mêmes termes que les philosophes et les scientifiques dans la vie quotidienne ?

Ou bien ne serait-ce qu'en philosophant que ce scepticisme de l'utilisation se pointe le bout du nez ? Après tout, il s'agit d'une attaque régulièrement portée contre Cavell : ne pas suffisamment tenir compte du scepticisme philosophique (scientifique, voire épistémologique et académique) en s'intéressant davantage (trop ?) au scepticisme présent dans la vie quotidienne. Dans la première partie de *Must We Mean What We Say?*, notre philosophe tente de départager ces deux formes d'études (langage philosophique et langage quotidien) en entreprenant de répondre aux questions suivantes : « Pourquoi un appel à l'utilisation quotidienne d'une expression constituerait-elle un mode de critique de cette expression employée dans un contexte philosophique ? », et « Quelle sorte de connaissance possédons-nous (ou croyons-nous posséder) pour savoir comment utiliser normalement une expression ? »

En ce sens, pouvons-nous affirmer que le philosophe utilise mal les mots – comparativement au sens employé quotidiennement, pouvons-nous affirmer qu'il utilise des termes techniques, donc évidemment détachés de leur sens quotidien ? Bien sûr, nous dit Cavell, aucun philosophe du langage (prenons Austin ou Ryle en exemple) ne niera que l'emploi philosophique de mots tels que *analytique*, *idea* ou *transcendantal*, est « extraordinaire ». Mais lorsqu'un philosophe dit « Nous ne voyons jamais directement les objets matériels », emploie-t-il

le verbe voir dans un sens technique? Le mot voir, dans cette situation, veut-il dire la même chose que lorsque nous utilisons le terme dans la vie courante?

Mais, posons-nous la question demande Cavell, est-ce que ce questionnement sur l'absence de valeur scientifique ou technique dans l'utilisation du langage commun doit réellement être soulevé? Après tout, nous dit-il, les philosophes classiques exprimant un scepticisme épistémologique – Descartes, Hume, Locke, Moore, Price – ne semblaient nullement se baser sur des investigations scientifiques. Hume définissait lui-même ses méthodes comme étant « de profondes et intenses réflexions » desquelles, disait-il, « le doute sceptique émerge naturellement » (MWM : 60). De même, ce philosophe affirmait volontiers qu'il doutait philosophiquement, mais qu'une fois de retour dans la vie quotidienne le doute « disparaissait » pour faire place au déroulement normal des choses. Car, après tout, « *our evidence for unobserved matters of fact must always contain end* »²².

Cavell tente tout de même de répondre à la question dans un souci de transparence et de précision. Les termes employés par les philosophes se doivent d'être employés dans leur forme « normale », sinon nous dit Cavell, ils n'entreraient pas en conflit avec les termes utilisés de façon quotidienne. En contrepartie, ils ne peuvent pas être utilisés dans leurs sens strictement normaux, sans quoi les faits ordinaires (les exemples, les remarques ou les observations) ne mèneraient pas à des conclusions sceptiques générales. Pour Wittgenstein, c'est que les mots sont utilisés à l'extérieur des jeux de langage usuels et que leur grammaire est incomprise. Jamais Wittgenstein ne prétendra que le philosophe change la signification des mots (ils sont plutôt employés dans une nouvelle forme de critique). Jamais, non plus, Wittgenstein ne prétendra que dans ce conflit entre « les réflexions philosophiques et la croyance commune quotidienne (*common beliefs*) » la position philosophique est supérieure – mais sans prétendre que la croyance populaire, ou commune, est supérieure à l'analyse philosophique, il va sans dire.

²² David Hume, cité dans, *Oxford Handbook of Epistemology*, Paul K. Moser (dir.), New-York, Oxford University Press, 2005, p.306

Dans l'optique de ce débat, à quoi sert la philosophie du langage? Pour Wittgenstein, elle ne doit pas nier ce que nous savons tous, mais elle doit plutôt faire l'effort d'échapper aux formes usuelles de vie humaine qui, à elles seules, donnent une cohérence à nos expressions. Il s'agit d'aller au-delà de notre connaissance du monde et du langage dans les formes de vie habituelles. C'est pourquoi, toujours selon Wittgenstein, le recours à la philosophie se fait sentir lorsque l'on désire connaître quelque chose à propos d'un phénomène, mais que nous sommes à ce point égarés ou enchevêtrés en nos mots que nous échouons ou refusons de constater son aspect le plus évident et ordinaire de tous les jours. Bref, il s'agit de ramener les mots de leur sens métaphysique au sens quotidien.

Prenons une situation de la vie quotidienne s'appliquant à une mauvaise utilisation des mots concernant les choses (nous aborderons plus loin la question lorsqu'elle ne concerne pas les « choses matérielles »). Supposons qu'une enveloppe soit posée sur une table. On demande alors à un individu : « Vois-tu toute l'enveloppe ; quelle portion vois-tu? » Philosophiquement, la question peut se poser, il s'agit d'une situation d'« objet-lune » telle que soulevée précédemment. Mais dans la vie quotidienne (en terme de langage ordinaire), une telle question serait soit jugée imprécise – elle demande plus d'explications – soit elle serait jugée « insensée ». Cette question philosophique risque ainsi d'être rejetée du revers de la main, bien qu'elle fasse bel et bien sens d'un point de vue strictement littéral. La base de ce rejet – ou même de la réponse, si réponse il y a – est le scepticisme qui se trouve être, comme Cavell le dit, une « conclusion indésirable ». C'est que bien que les objets ne soient jamais entièrement visibles, l'imagination, la projection de concepts et connaissances feront le reste pour constituer l'explication – la définition totale de l'objet. C'est ce que Cavell nomme l'image sceptique (*skeptical picture*). C'est par ce pouvoir d'imagination et d'expérience que nous répondons, quotidiennement, aux faits que les objets sont des lunes (le fait qu'un côté nous soit caché en permanence de sorte que l'imagination et la projection soient nécessaires à la formation psychologique de l'objet).

Il ne serait pourtant pas étonnant, par définition, que nous doutions constamment des objets qui se présentent à nous. Mais, par expérience – par projection, bien que nous ne soyons

pas toujours certains des objets, dans la pratique quotidienne, nous acceptons tout de même d'accommoder notre expression « Je vois l'objet ». Une des forces de la philosophie de Wittgenstein, selon Cavell, c'est d'avoir pu démontrer non seulement l'existence de cet exercice, mais que nous l'utilisons constamment dans une panoplie de situations différentes. Nous nous accordons régulièrement au dénominateur commun dans des situations quotidiennes. Bien sûr nous ne voyons pas l'objet en entier et nous en sommes conscients, mais nous acceptons cette idée, car il est à la fois impossible de le voir en entier et à la fois inutile – non requis – au fonctionnement nécessaire dans la vie de tous les jours. C'est ce que Cavell entend lorsqu'il affirme à quelques reprises « *we know enough to be sure enough* ».

Nous pourrions affirmer, de même, que nous consentons à l'utilisation de métaphore ou de paraphrase (dans des situations qui ne concernent pas les choses matérielles). Pour comprendre une métaphore ou une paraphrase, il faut tout d'abord comprendre la signification ordinaire, communément employée (tirée du dictionnaire, par exemple), des mots utilisés pour ensuite comprendre qu'ils ne sont pas, dans ce cas précis, utilisés de manière ordinaire – c'est-à-dire qu'ils ne sont pas employés en leur sens littéral. Nous acceptons, en quelque sorte, que les mots soient utilisés non pas dans un contexte ordinaire tel que leur définition commune les en prédispose, mais dans une situation imaginée (à proprement parler, qui colle à l'image que nous nous faisons de l'idée exprimée). C'est ainsi que, pour reprendre l'exemple de Cavell utilisé précédemment, nous pouvons accepter « Je dois nourrir l'horodateur ». Nous savons alors qu'il ne s'agit pas littéralement de nourrir un horodateur. Nous avons par contre compris le concept de « nourrir » ainsi que celui d'« horodateur », et nous en venons alors à la conclusion qu'il est ici insinué « aller mettre de l'argent dans un horodateur ».

5-PROJECTION DES MOTS ET CONCEPTS: QUE VOULONS-NOUS DIRE?

Nous avons établi plusieurs situations d'utilisation du langage se basant sur une forme de projection, la projection des termes comme la projection psychologique des images des choses pour constituer les objets, etc. Nous avons déjà souligné que Wittgenstein affirme (PSPI : 9) que

nous apprenons les mots dans un contexte donné, affirmant par là que nous n'apprenons pas les mots dans tous les contextes où ils pourraient être utilisés. Rafrâchissons-nous brièvement la mémoire : après avoir appris ces mots dans certains contextes, nous nous attendons à ce que ces mêmes mots soient utilisés dans un autre contexte. Bien sûr, nous nous attendons aussi à ce que ces mots soient utilisés dans un contexte qui leur est approprié. On enseigne donc un mot dans un contexte donné (particularité du mot) et on s'attend à ce que l'on puisse projeter ce mot dans une situation autre (généralité du même mot). Ce qui nous intéresse ici, c'est l'incertitude entourant l'utilisation de ces projections. En somme, rien n'indique que de telles projections seront faites, tout comme rien n'indique que les projections faites seront adéquates – d'où la présence d'une source importante de scepticisme. Il ne faut pas oublier que les critères en question, véhiculés par nos mots, peuvent s'avérer être les mauvais critères, ou encore des critères incompris à la base.

On le comprend, la projection des termes et l'apprentissage des formes de vies (ou, comme Wittgenstein les nomme parfois, des conventions) sont d'une importance capitale dans la compréhension du scepticisme face à autrui. Il n'est donc pas étonnant que la projection des termes puisse intéresser particulièrement Cavell dans le scepticisme du langage quotidien. Si nous n'avons pas de certitude que les mots, les expressions, les termes seront adroitement utilisés lorsque projetés dans un autre contexte, une certaine assurance paraît alors forcément se trouver dans ce que Wittgenstein nomme nos *formes de vie* : les façons de répondre que nous partageons, un certain sens de l'humour commun, des émotions, des intérêts, des explications, la faculté de pardonner, etc., etc. Il s'agit d'un ensemble de notions communes, de fonctions établies, partagées par un groupe d'individus vivant en société que nous avons défini au chapitre précédent.

Nous avons suffisamment établi que nous n'apprenons pas les mots dans l'unique but de nommer les choses. Nous apprenons aussi le langage dans le but de communiquer nos états d'âmes, nos désirs, nos peines, nos fantasmes, etc., bref pour communiquer aux autres ce que nous sommes, croyons, voulons, etc. Considérant l'ampleur des projections que nous faisons quotidiennement, pourrait-on alors exprimer autre chose que ce que nous désirons réellement exprimer? C'est en critiquant Mates que Cavell soulève cette importante question. Mates affirme

que ce qu'un individu veut dire par un mot dépend, en partie, de ce que cet individu veut exprimer par ce mot. Cela étant, l'individu peut alors avoir à réfléchir quelques temps, après coup, avant de découvrir ce qu'il voulait vraiment dire en affirmant quelque chose (MWM : 38).

Pour Cavell, l'individu cherchant à réfléchir après coup ne se demande pas ce qu'il a vraiment voulu dire par ce mot. Il a plutôt l'impression, le sentiment, qu'il n'a pas exprimé ce qu'il désirait réellement exprimer. Cette réflexion « après coup » (*on second thoughts*) de l'utilisation d'un mot prend racine davantage dans une forme de crainte de ne pas être en mesure d'expliquer clairement ce que nous voulons exprimer, de ne pas avoir dit ce que nous voulions vraiment dire. Elle ne repose pas, contrairement à ce que prétend Mates, sur la découverte *a posteriori* de ce que nous voulions vraiment affirmer lorsque nous avons dit ceci ou cela.

Cette question est importante pour la philosophie du langage, car il est plutôt difficile de définir ce qu'est l'activité de « savoir ce que j'ai voulu dire par ce mot » ou « savoir ce que j'ai réellement voulu dire par ce mot ». Considérons à ce sujet tous les termes qui ne peuvent s'apprendre par la lecture du dictionnaire, et nous avons une idée de la tâche qui attend le philosophe du langage pour démystifier le tout. Apprendre, par exemple, ce qu'est une « action volontaire » sans connaître le contexte dans lequel nous pouvons utiliser ce terme est-il simplement possible? C'est peut-être pourquoi, d'ailleurs, Cavell part du précepte qu'une question – qu'elle soit profonde ou superficielle – ne peut être comprise sans avoir été placée dans son environnement naturel (MWM : 41). Sans compter que les termes, les mots, les expressions, changent, et prennent alors de nouvelles significations – dans le temps, certes, mais aussi dans les différents milieux sociaux, les régionalismes, etc. « Si les jeux de langage changent, changent les concepts et, avec les concepts, les significations des mots » (DC, §65 : 43), disait Wittgenstein.

Ces modifications du langage font néanmoins partie du langage naturel. Bien que certains philosophes supposent que ces changements continus du langage rendent les significations instables, Cavell est plutôt convaincu du contraire :

It is exactly because the language which contains a culture changes with the changes of that culture that philosophical awareness of ordinary language is illuminating ; it is that which explains how the language we traverse every day can contain undiscovered treasure
(MWM : 43)

5.1-PRÉSUPPOSER LA SIGNIFICATION

Avec ce pouvoir de projeter les mots en différents contextes – bien que borné par les formes de vie et les règles – vient donc un autre défi pour le sociologue ou le philosophe du langage : devoir chercher non seulement ce que nous disons, mais ce que nous voulons dire. C'est une question que Cavell aborde particulièrement dans *Must We Mean What We Say*. Si quelqu'un nous demande si nous nous habillons de cette façon volontairement, nous ne nous dirons pas que cette personne cherche réellement à connaître notre procédé psychologique quant à l'habillement, nous nous dirons plutôt que cette personne sous-entend que notre façon de nous habiller est étrange. Cela rejoint ce que Mates dit lorsqu'il parle d'analyser la valeur pragmatique d'une phrase : à cette question d'habillement, nous nous disons « il ne dirait pas cela si... s'il ne trouvait pas que ma façon de m'habiller est étrange ». Cette personne *doit vouloir dire* que notre façon de nous habiller est étrange. Ce n'est pas tellement le « vouloir dire » qui intéresse particulièrement Cavell, mais plutôt le « doit », la notion de devoir, d'obligation – de présupposer ce que l'autre doit vouloir dire. Forcément, cet homme me dit que je m'habille de façon étrange. Une relation logique est désignée ici comme obligatoirement logique. Plusieurs philosophes du langage sont tentés de définir ce constat d'obligation logique.

Cette distinction pragmatique-sémantique employée par Mates – et reprise ici par Cavell (entre autres sous la forme de cette interrogation autour de l'habillement d'un individu) – fait partie de l'apprentissage du langage. Tout comme l'apprentissage de la syntaxe et de l'utilisation des mots, nous apprenons les différentes implications possibles des expressions, concepts et questionnements. Tout ce que nous disons n'est pas, et ne peut pas être, purement explicite. Cela va donc de soi que l'utilisation du mauvais terme ou de la mauvaise description ne sont pas les seules erreurs possibles dans l'utilisation du langage. « Ai-je dit davantage que ce que mes mots ont dit? » devient alors une question qui peut et qui doit se poser.

5.2-DISONS-NOUS UNIQUEMENT CE QUE NOS MOTS EXPRIMENT?

Les postpositivistes (tel que le Wittgenstein « mature », celui du langage ordinaire) estiment, parfois même avec insistance, que le langage quotidien comporte – ou plutôt véhicule – des éléments de communication parfaitement compréhensibles pour tous ceux pouvant parler, mais impossibles à contenir – à circonscrire – en un système logique. Cette idée découle précisément de ces « obligations logiques » de certaines expressions et concepts que nous utilisons dans nos expressions quotidiennes. Comment traduire cela? Cavell utilise un autre exemple, proche du précédent. Si, dans une situation quotidienne, un individu vous dit « Aimeriez-vous utiliser ma moto? », force est de constater que cet individu ne cherche pas qu'à connaître votre envie d'utiliser sa moto, mais plutôt qu'il vous offre de la prendre. En fait, il doit forcément vous offrir de la prendre. C'est toujours la force de ce « doit » qui reste, ici aussi, la source du problème. Pourquoi cette phrase doit vouloir dire qu'il vous offre sa moto? Et que signifie ce « doit »? Serait-ce, entre autres, parce que s'il advenait que ce ne soit pas le cas – que cet individu refuse de vous prêter sa moto face à une réponse positive à sa question –, cet individu aurait alors de mauvaises manières. Cette situation demeurerait tout de même possible. Imaginons que cet individu insiste et affirme qu'il veut simplement, par cette question, connaître votre état d'esprit face à son offre. Nul doute que la discussion prendrait fin abruptement croyant que cet homme ne sait pas ce qu'il dit, ne comprend pas les mots employés ou la forme utilisée ; voire que le tout consiste en une désagréable farce à votre égard. La question devient la suivante : disons-nous seulement ce que nos mots expriment, ou en disons-nous davantage? C'est bien ce qu'entendent les philosophes du langage « rationnel ». Ou y aurait-il plutôt un sens différent dans chacune des différentes situations? Ce que l'on peut voir suite à ces quelques exemples, c'est bien que nos mots employés dans certains contextes comportent un « sens social », un sens inscrit en nos jeux de langage, dans la grammaire (au sens wittgensteinien), dans les règles du langage social, etc. S'agirait-il d'une certaine forme de *morale sociale* dictant l'utilisation commune, ou plutôt la signification logique, des formulations et des concepts?

6-LE SCEPTICISME ISSUS DES FORMES DE VIE ET LA MORALE

La possibilité de « dire davantage que ce que nous disons », de signifier autre chose qu'uniquement ce que nos mots expriment, doit se faire conjointement à une forme quelconque de comportement social structuré. Nous avons déjà brièvement soulevé le problème ; en l'absence de limite d'utilisation, nos concepts ne se conformeraient plus à nos modes de vie et le langage deviendrait alors incompréhensible. Face à cette possibilité que les mots en disent davantage que ce qu'ils expriment, il doit forcément exister un cadre langagier au-delà des formes de vies ou des règles usuelles. Car si les formes de vie ne peuvent revendiquer à elles seules ce rôle de contraindre notre langage à faire sens et à faire que les règles et les conventions soient ouvertes au changement, qu'est-ce qui supervise alors la signification des expressions que nous utilisons et les variations des différents « cadres langagiers »?

Pour s'en faire une meilleure idée, relatons de nouveau quelques situations quotidiennes où ces limites sont en cause. Cavell utilise, dans *The Claim of Reason*, deux petits exemples pour aider à saisir les limites nécessaires à l'utilisation et à la modification des concepts. Une personne mange une pomme, et à la question « Avez-vous mangé toute la pomme? », cette personne répond oui. Par la suite, nous constatons que le cœur de la pomme n'est pas mangé et nous disons alors à l'individu en question : « Mais non, tu n'as pas mangé toute la pomme, il reste le cœur ». Cette personne risque de simplement conclure que notre forme de vie liée au concept « manger une pomme » est différente de la sienne, et que nous avons probablement l'habitude de manger la pomme en entier, cœur compris. Mais si nous reprenons le même exercice avec un fumeur, et lui disons : « Mais non, tu n'as pas fumé toute la cigarette, tu as jeté le filtre », il y a davantage de chance que cette « façon » de fumer soit comprise comme trop étrange, voire inacceptable. Notre modification du concept « fumer une cigarette » serait alors rejetée et nous serions jugés comme étranges, voire dérangés.

La forme de « cadre » gouvernant ces types de situations est parfois appelée une base morale. Nous pouvons débiter à cerner cette idée de morale chez Cavell à partir de la critique qu'il fait à certains philosophes du langage de ne pas porter suffisamment attention aux termes et

expressions qu'ils utilisent. Les philosophes du langage sont souvent portés à affirmer ce que nous devrions logiquement répondre, ou faire – « Qu'est-ce que cette personne veut dire quand... », « Cette personne doit répondre... », « Dans cette situation nous devrions répondre... ». Mais, pour Cavell, établir une norme n'est pas une question d'affirmer comment nous *devrions* faire une action, il s'agit plutôt d'affirmer comment cette action *est* faite. Dire ce que nous devons faire, c'est plutôt présupposer l'existence d'une norme affirmant qu'il est correct – dans cette situation – d'agir de la sorte. De la même façon, se conformer à un standard que notre interlocuteur ne respecte pas ne veut pas dire tenter d'instaurer un standard. Que faisons-nous lorsque nous agissons moralement? En termes simples, Cavell nous renvoie à Kant : agir moralement, c'est agir de façon universellement justifiée.

Agir de façon moralement justifiée implique qu'il existe une distinction entre une règle et un principe. Pour notre philosophe, les règles (de façon générale : les règles sociales, les règles du langage, etc.) nous disent comment agir lorsque l'on fait une chose en particulier. Alors que les principes nous disent comment bien faire cette chose. Les principes sont donc bien différents des règles d'un jeu, qu'il s'agisse de celles dictant la façon de jouer ou de celles établies par un joueur au cours du jeu. Cavell appelle ces dernières « maximes », soit une façon de jouer le jeu adoptée par le joueur à l'intérieur des règles de jeux, nous pourrions employer ici le terme *règles de stratégie*. Elles ont néanmoins leur pendant dans nos agissements moraux.

La question des règles morales est bien spécifique. Ces différentes formes de cadres (les règles, les normes, les standards, la morale) ont toutes une part quelconque à jouer dans l'établissement du langage quotidien. Poser une question, décrire, définir, promettre ; chaque situation particulière possède sa forme propre. Savoir quelle forme utiliser dans quel contexte fait partie de l'apprentissage et de l'utilisation du langage. Chose certaine, nous ne pouvons nous défilier en affirmant pouvoir parler de façon purement idiosyncrasique tout en continuant à nous faire comprendre – parler de façon idiosyncrasique équivaut inévitablement à ne pas se faire comprendre des autres. Cavell nous rappelle que cela démontre uniquement que « le langage nous donne des moyens de parler de façon particulière, de changer la signification d'un mot, de

parler, en certaines situations particulières, personnellement, paradoxalement, de façon cryptique, métaphoriquement,... » (MWM : 33).

L'application de la morale tiendrait davantage du concept d'obligation logique, de cadre social de la morale, de métaphore et de projection des termes. La recherche de ce que nous disons et voulons dire en langage quotidien pourrait alors tout aussi bien se scinder en plusieurs « sous-catégories ». L'esthétisme, la morale, le politique, abordée par le langage ne repose pas sur les mêmes accords de jugement que la logique pure (scientifique), par exemple. Kant ne disait-il pas, nous rappelle Cavell, que le jugement esthétique n'est pas théorique, ou logique, ou objectif, et qu'il est fort possible que nous n'ayons pas de tels concepts que celui que nous imaginons par le terme esthétique?

Cavell ne soulève pas la question par inadvertance lorsqu'il parle de Kant (la « différence transcendantale ») ou de Wittgenstein (la « différence grammaticale »). Il s'agit ici d'une importante mésentente entre positivistes et postpositivistes dans la tradition analytique. Le point de discorde prend souvent la forme d'une lutte idéologique entre « psychologues » et « logiciens ». Cavell choisit, dans ce cas, le terme « logique » pour définir ce phénomène si difficile à expliquer – que Wittgenstein nomme « grammaire » –, alors que d'autres parlent plutôt de « phénoménologie » (Kant, en tête de file – précisons que ce dernier emploie aussi le terme d'« esthétique transcendantale » dans la *Critique de la raison pure*). Dans ce débat qui oppose la logique et la psychologie, Cavell choisit la « logique » non parce que le terme convient mieux, mais plutôt littéralement par dépit, car, selon lui, le phénomène ne peut être défini par la « psychologie ».

6.1-PARLER AU NOM DES AUTRES, UNE QUESTION DE MORALE

La morale du langage vient jouer un rôle prépondérant dans nos relations aux autres et plus particulièrement sur cette question du scepticisme face à autrui. Car questionner la prétention à la connaissance s'effectue aussi auprès d'autrui, où elle prend la forme de questions telles que « Comment le sais-tu? » ou « Comment crois-tu ceci? ». Juger cette prétention, c'est aussi

estimer si notre position est adéquate face à cette prétention. Mais comme nous ne sommes justement pas seul face au langage, nous ne le sommes pas davantage face à ce jugement. « Que fais-tu? » et « Pourquoi fais-tu cela? » sont aussi des questions face à une prétention, seulement il s'agit plutôt ici de prétention morale. Tout comme nous vivons dans un même langage préexistant, nous vivons sous la même morale préexistante (l'idée de la morale – le concept et le cadre de la morale – n'est pas, tout comme le langage et les formes de vie, un concept « privé » ; il est partagé, il nous fut « légué »). La qualité de nos relations les uns envers les autres en dépend. C'est, pour Cavell, une source de scepticisme ayant un pouvoir dévastateur.

À la base de ce scepticisme au pouvoir dévastateur, il y a la prétention de savoir, de prétendre savoir, ce que l'autre veut. Plus encore lorsqu'elle est jumelée à la prétention à parler au nom des autres. Qui sommes-nous pour pouvoir prétendre parler au nom des autres? Où et comment acquiert-on ce droit de parler au nom des autres? Il est évident qu'il s'agit ici d'une importante source de scepticisme social : prétendre savoir ce que l'autre désire tout en parlant en son nom dans un langage qui n'est pas le sien. Dans le même ordre d'idée, nous avons mentionné en introduction que Cavell se questionne sur les philosophes analytiques – tel que Wittgenstein – qui prétendent savoir pourquoi on dit ce que l'on dit tel qu'on le dit. Qui sont-ils pour prétendre savoir ce genre de chose? Ce scepticisme amène aussi un problème moral : comment convainc-t-on? Le moraliste et le propagandiste ont-ils la même fonction lorsqu'il s'agit de parler en notre nom?

C'est bien pourquoi, lorsqu'autrui nous affirme quelque chose ou nous contredit, nous ajoutons naturellement à cette distance qui nous isole de l'autre un refus d'imaginer qu'il puisse avoir raison et nous pas. Si l'autre et moi ne ressentons pas la même chose lorsque nous exprimons sincèrement la douleur (pour reprendre cet exemple), je ne peux accepter que l'autre ait raison et moi pas – car je ressens réellement de la douleur, c'est véritablement ce que je ressens, comment l'autre pourrait alors avoir raison et pas moi? Cavell prétend donc que nous « établissons une restriction sur ce que l' "autre extérieur à nous " (*outsider*) peut savoir. Il peut savoir quelque chose que je ne peux savoir à propos d'une autre douleur, mais pas quelque chose à propos de ma douleur » (CR : 418). De la même façon qu'il m'est impossible d'aller à

l'extérieur de mon cercle de connaissances pour le comparer à la réalité, je ne peux non plus aller à l'intérieur du cercle de connaissance de l'autre ; son corps est entre la réalité de l'autre et mon expérience de la réalité. Seule la projection empathique peut me donner une idée de ce qui se passe, ce que ressent l'autre, etc. Et cette projection empathique est une plus grande source d'incertitude que de certitude.

Scepticisme aussi, car la moralité qui encadre notre utilisations du langage n'est pas une règle de jeu, une règle de stratégie, une « maxime ». Pour jouer à un jeu, il faut connaître son principe et ses règles définies. Un frappeur, au baseball, serait bien mal vu d'argumenter pour obtenir une autre chance après le troisième retrait, dit Cavell. Il est aussi nécessaire aux formes de vie ou à la moralité qu'elles soient exemptes de règles aussi strictes et précises qu'il est nécessaire au jeu qu'il en possède. S'il y a aussi une rationalité de la morale, elle ne réside pas – comme pour une règle – dans le fait qu'elle dicte ce qui devrait être fait et ce que nous devrions savoir. La rationalité de la morale réside dans le fait qu'elle cherche méthodiquement à connaître notre propre position, où nous sommes, qui nous sommes. Elle est « connaissance et définition de nous-mêmes » (CR : 312). Sur ce point, Cavell est donc en accord avec une certaine autonomie de la morale développée par Kant voulant qu'une action morale soit une action que l'on doive choisir, et non une action qui nous est dictée par une impulsion, un désir ou une autre personne (CR : 315).

7-LA CERTITUDE PAR LA CONNAISSANCE

Il n'y aurait donc aucune certitude? Peut-on simplement balayer du revers de la main l'idée que la connaissance puisse nous apporter quelque certitude? Après tout, Wittgenstein ne disait-il pas, à la toute fin de sa vie ; « qui voudrait douter de tout n'irait pas même jusqu'au doute. Le jeu du doute lui-même présuppose la certitude » (DC, §115 : 53). Si nous arrivons à apprendre et comprendre les projections dans un langage qui n'est pas le nôtre (au sens où Thoreau l'entendait, le langage qui nous précède, qui nous est donné), s'il est tout de même possible de se comprendre, c'est qu'il y a bel et bien une accumulation de connaissances – des mots, des formes

de vie, de la grammaire, de la morale, etc. C'est donc forcément par la connaissance de ces éléments que la question de la certitude doit passer – même en ce qui a trait au scepticisme face à autrui. Car, après tout, si une chose nous semble être ce qu'elle est « il ne s'ensuit pas qu'il en est ainsi. Mais ce que l'on peut fort bien se demander, c'est s'il y a sens à en douter » (DC, §2 : 31).

En ce qui concerne nos relations avec autrui, le rôle de la connaissance devient plutôt nébuleux. S'accorder dans le langage et sur des formes de vie qui nous préexistent suffit déjà à voir les critères non pas comme des certitudes, mais comme s'en approchant. De plus, avec « la connaissance des autres, les critères ne sauraient être utilisés en tant que certitude. Le recours à la connaissance pour pallier à ce scepticisme apparaît donc en vain. Notre relation au monde en général n'est pas une relation de connaissance. Cavell emploie ici connaissance au sens d'un bagage d'informations mémorisées apportant une certitude, d'une connaissance certaine des critères et des jugements. Il utilise alors le terme « la vérité du scepticisme », nous y reviendrons sous peu. En ce qui concerne notre relation à l'autre, la question devient plutôt comment peut-on « savoir » ; car il s'agit d'une source impossible à vérifier. Ce que nous savons sur les autres, nous le savons sur la base de leur comportement puisque, évidemment, nous ne pouvons ressentir leurs sensations – revenons à cet exemple de la douleur présenté par Cavell : nous ne pouvons ressentir la douleur de l'autre, nous ne pouvons que nous baser sur notre propre expérience de la douleur et les critères établis permettant de juger la douleur de l'autre (paroles, cris, gémissements, mimiques, etc.).

Cavell ne peut totalement nier l'idée que davantage de connaissance puisse appuyer une certaine forme d'assurance. Il apporte toutefois d'importantes précisions sur cette notion de certitude basée sur une connaissance de l'existence. Les cartésiens, rappelons-nous, voyaient dans la certitude une absence absolue de doute ; alors que d'autres voyaient plutôt la prétention (*the claim*) à la certitude comme une accumulation d'expériences diminuant le doute (CR : 231). Cavell ajoute à cela que notre prétention à la connaissance peut être fausse. Elle peut être surpassée par d'autres connaissances ou un apprentissage ultérieur – ne mentionnons que la théorie des révolutions scientifiques de Thomas Khun pour nous en convaincre. Cavell fait d'ailleurs mention de ce dernier en résumant sa théorie de la façon suivante : « *knowledge at its*

most prestigious, goes through periods of crisis in which accumulation is not driving research, and reconceptualization appears to wish to remake rather than to refine the picture of the world» (CoF : 267). La prétention à la connaissance n'est alors jamais certaine, elle n'atteint jamais une certitude absolue. Affirmer que notre connaissance est inébranlable ou irréfutable, ce serait nier le scepticisme. Et, ce faisant, nous ne pourrions que le renforcer, car une telle conviction ferait naître des soupçons quant à savoir si cette confiance aveugle nous vient réellement de la solidité absolue de la connaissance ou de notre propre rigidité, un dogmatisme exacerbé.

De plus, affirmer avoir « des preuves absolument concluantes », ne veut aucunement dire qu'il n'y a pas d'autres preuves pertinentes, mais plutôt qu'il n'est plus nécessaire d'ajouter d'autres évidences. Cavell, sur ce sujet, donne l'exemple des enquêtes policières où il y a toujours possibilité d'obtenir d'autres preuves, mais le but est avant tout d'arriver au point où de nouvelles preuves ne sont plus nécessaires. La différence est importante, car elle implique la possibilité qu'il puisse exister d'autres preuves sans qu'on doive nécessairement y recourir. Il serait plutôt dogmatique d'affirmer qu'il ne peut exister d'autres preuves, mais nous pouvons fort bien atteindre un état de connaissance suffisant pour ce que nous devons faire – dans la vie quotidienne, par exemple. Notre relation au langage ordinaire est la même ; nous ne pouvons affirmer hors de tout doute une « certitude », tout comme nous ne pouvons non plus affirmer qu'il n'y a rien qui puisse lui être ajouté, ou la modifier. C'est ce que Cavell appelle la vérité du scepticisme (ou la morale du scepticisme) : l'être-au-monde de l'homme comme un tout uni (*as a whole*), ainsi que sa relation au monde comme tel, n'en est pas une de savoir (ou, comme il dira aussi, ce n'en est pas une de savoir comme nous pensons le savoir). Il se joint toutefois à Kant en affirmant que la limitation du savoir n'est pas un échec de ce savoir.

Mais quelle forme de connaissance est-ce que la « connaissance de ce que nous disons d'ordinaire en utilisant une expression », ou encore « la connaissance de la situation particulière dans laquelle une expression est utilisée »? En somme, quelle connaissance est nécessaire à l'utilisation du langage? N'est-ce pas là une question primordiale, abordée par Cavell, qui demeure sans réponse chez les philosophes du langage – même chez Wittgenstein, la question

n'est pas abordée directement, précise Cavell. Nous l'avons compris, plusieurs réponses sont esquissées par notre philosophe américain : il s'agit d'une connaissance empirique ; une connaissance *a priori* ; une connaissance de ce que Wittgenstein appelle la grammaire ; ou encore la connaissance que Kant nomme *transcendantale*. Wittgenstein précise au moins une chose sur cette question : ce serait une illusion que de croire connaître les choses en soi, mais tout aussi de prétendre ne pas les connaître. Cette assertion permet d'en venir à une seconde question fondamentale présente chez Cavell ; pourquoi sentons-nous ne pas pouvoir connaître quelque chose dans des situations dans lesquelles rien n'indique que nous ne savons pas (MWM : 65)? Quelle est la nature de cette illusion – pourquoi n'est-on pas satisfait de notre connaissance en tant que tout – et pourquoi conceptualisons-nous le monde comme nous le faisons?

Les réponses à ces questions ont d'importantes conséquences. Elles renvoient directement au scepticisme face à autrui. La question de la connaissance nécessaire au langage est inévitablement en lien avec la connaissance qui nous lie aux autres. Ce résultat n'est pas négligeable, car cela peut vouloir sous-entendre que si nous n'avons pas tous la même connaissance – la même conceptualisation du monde –, nous ne pouvons savoir si l'autre parle comme nous – d'où un certain lien entre scepticisme « académique » et scepticisme face aux choses matérielles. En somme, la connaissance aurait aussi un impact sur notre relation à l'autre. Wittgenstein s'est bien questionné à savoir quelle serait la conséquence de la prise de conscience d'une telle situation. Voici ce qu'il en dit :

One human being can be a complete enigma to another. We learn this when we come into a strange country with entirely strange traditions; and, what is more, even given a mastery of the country's language. We do not understand the people. (And not because of not knowing what they are saying to themselves.) We cannot find our feet with them (PSPI : 223, cité dans MWM : 67)

La question « Comment savons-nous ce que nous disons (ou voulons dire)? » ne serait donc qu'un aspect de la question, plus générale, « Quelle est la nature de la connaissance personnelle? ». C'est bien pourquoi, nous dit Cavell, les *Philosophical Investigations* de Wittgenstein touchent à cette question de la nature de la connaissance personnelle et la

connaissance de soi. Notre connaissance du monde prend de l'ampleur au fur et à mesure des découvertes scientifiques et philosophiques, mais notre connaissance de soi (la connaissance que nous avons de nous-même) reste toujours plutôt vague. Ce qui fait dire au philosophe américain que le problème n'est pas d'acquérir des connaissances sur la nature (c.-à-d. de la nature du monde), mais bien que nous sommes incapables d'empêcher nos meilleures idées – y compris nos idées à propos de notre connaissance de la nature – d'être idéologisées. Et ceci ne dépend aucunement du fait que le langage ordinaire est vague et imprécis. Affirmer ceci serait plutôt une excuse pour ne pas reconnaître que (et quand) nous parlons vaguement, de façon imprécise, sans réfléchir, injustement, en l'absence de sentiment, etc.

Dans le scepticisme face à autrui, le rôle de la connaissance est bien plus discret. C'est qu'en fait, la source du problème n'en est pas une de connaissance, mais de reconnaissance ; l'échec à reconnaître l'autre, le reconnaître en tant qu'humain – soit un humain comme nous, ressentant et vivant ce que nous ressentons et vivons. Le sceptique ne manque pas de connaissances ; il échoue à reconnaître l'autre comme tel et projette cet échec en une question de connaissance, un manque intellectuel.

Précisons d'ailleurs que Cavell réfute une lecture courante de Wittgenstein. Il s'agit de cette impression que Wittgenstein nie que nous puissions être en mesure de savoir ce que nous ressentons et pensons et, par le fait même, que nous ne pouvons être en mesure de savoir qui nous sommes. Cette idée semble venir principalement du fait que Wittgenstein affirme que nous sommes dans l'impossibilité constante de savoir ce que l'autre ressent. Nous ne pourrions donc être certains qu'il ressent la même chose que nous lorsqu'il dit X ou Y. Il est désormais inutile de préciser davantage à quel point cette compréhension de Wittgenstein est fausse.

8-LE PARTAGE DU LANGAGE ET LA COMMUNAUTÉ POLITIQUE

En ajoutant à la définition du langage et du scepticisme quotidien l'idée de morale, ainsi qu'à la question de la connaissance celle de la reconnaissance, nous revenons alors encore à la sempiternelle question : « À quoi tiennent nos ententes de langage? » (les formes de vie, les

concepts, la morale, etc.). C'est sur cette question que Cavell devra prendre position face à Hume et Locke et qu'il en viendra à reconnaître l'existence et la nécessité d'un contrat commun dans l'établissement d'un gouvernement, d'une forme de gouvernement.

La question de l'appartenance à une communauté touche chez Cavell directement à celle de l'obéissance et du consentement. Au risque de parfois sembler confondre les termes (gouvernement, société, *polis*, sont tous des termes employés), et peut-être aussi d'un certain conservatisme politique, voire d'un refus d'aborder de front la question politique. Cavell n'entérine pas l'État « tel qu'il est », il ne croit pas davantage qu'il s'agit d'un devoir de citoyen de constamment questionner l'État. Il adopte plutôt une attitude passive ; reconnaissant à tous la liberté de questionner, s'opposer ou accepter d'emblée l'État.

« Comment ai-je pu consentir à la formation du gouvernement alors que je n'ai jamais eu conscience d'avoir été questionné à ce sujet ou accepté ou non ce consentement » devient chez Cavell – et chez certains autres philosophes, faut-il le souligner – « Comment ai-je pu reconnaître ce gouvernement comme mien alors que je ne suis pas conscient d'être responsable de son existence ? » Cela s'accorde avec le questionnement de Locke, pour qui la question était : « Comme les membres de la communauté n'ont pas eux-mêmes consentis, et ne se reconnaissent pas eux-mêmes avoir consentis, comment savoir s'ils ont accepté ou non ? » (CR : 24), la réponse étant souvent de l'ordre de : « Nous savons implicitement qu'ils ont consenti par leur présence ». Cette réponse est tout à fait insatisfaisante pour Cavell. Il rappelle d'ailleurs que Locke lui-même ne cherchait pas à donner cette réponse finale ; il rapporte un passage de Locke dans *The Second Treatise of Government* où il est fait mention de la présence physique de certaines personnes dans la communauté qui, pourtant, n'en sont pas membres, n'en font pas partie²³. Il existerait peut-être alors une forme latente de scepticisme de l'appartenance et de la propriété sociale, comme il n'existe aucune mention claire de l'acceptation d'un contrat social par tout un chacun. Mais, peu nous importe, car « s'il existe un scepticisme de l'appartenance et de la propriété, je ne

23 John Locke. *The Second Treatise of Government*, 3ième éd., Oxford, Blackwell, 1966, 167p

pense pas que le simple fait de la loi puisse en venir à bout, pas plus que l'existence de la science ne peut supprimer le scepticisme à l'égard du monde extérieur » (DSS : 270).

Mais si ce contrat ne se résumait qu'à cela, la question « Pourquoi est-ce que j'obéis? » ne serait pas aussi fréquente. C'est qu'en fait, comme affirme Cavell, « *it is a poorly kept secret that men and their societies are not perfect* » (CR : 23). Ce faisant, la question « Pourquoi est-ce que j'obéis? » devient plutôt : « Est-ce que ces inégalités, ce manque de liberté et l'absence de fraternité dans la société à laquelle je consens sont plus désavantageux que de retirer mon consentement? »; si retirer mon consentement à vivre en cette société imparfaite me pénalise davantage que d'y vivre malgré les imperfections, je déciderai plutôt d'y rester et, donc, de consentir à y vivre. Nous le soulignons précédemment, pour Cavell le début d'une réponse à cette question se trouve dans la découverte d'avec qui je suis en communauté et envers quoi je suis obéissant.

Pour lui, le contrat n'est pas, tel que Hume l'entendait, une obligation d'allégeance, mais plutôt une forme d'appartenance à la société (*Polis*) signifiant deux choses : premièrement que je reconnais le consentement d'autrui envers ma personne (et que je reconnais alors l'égalité politique), et, deuxièmement, que je reconnais la société et son gouvernement comme miens, et que je ne répons pas uniquement de lui, mais pour lui (*not merely to it, but for it*). En reconnaissant que j'exerce mes responsabilités pour lui, mon obéissance à son égard est alors obéissance à mes propres lois. La société est alors l'espace à l'intérieur duquel je travaille mon identité personnelle et où se crée la liberté politique (CR : 23). C'est ce que nous approfondirons plus en détail dans la conclusion lorsque nous aborderons la question politique.

Cavell est d'avis que les effets de l'enseignement de ces théories du contrat social ont à tout le moins comme résultante de nous permettre de constater combien nous sommes profondément enracinés dans la société. Non seulement sommes-nous enracinés dans la société, mais nous le sommes tout en créant une distance entre cette société et nous pour qu'elle apparaisse comme un artéfact, un objet fabriqué. La question s'approche alors de la problématique de Rousseau : comment parler au nom de la société et comment cette société peut-

elle parler en mon nom? Cavell tente toujours d'y répondre en cherchant la source de notre union en communauté et de notre obéissance sociale. Nous avons soulevé ce point en introduction : parler en son nom politiquement, c'est parler au nom des autres avec qui l'on consent cette association et c'est aussi consentir l'inverse, que ces mêmes personnes puissent parler en notre nom (littéralement : *to be spoken for by them, i.e. speaks your mind*). Parler pour nous, c'est alors risquer la rebuffade, risquer que ceux au nom de qui nous parlons nous refusent ce privilège, ou soient en désaccord avec nous (CR : 27). De la même façon, c'est aussi parfois devoir désavouer ceux qui prétendent parler en notre nom; « *the public community exists in its representation by us – a representation that is always vulnerable to your or my repudiation* » (CC : 2), affirme Andrew Norris. Les environnements sociaux où l'on se doit de trouver sa propre voix ne se résument pas qu'à la politique étatique, d'ailleurs, mais se retrouvent aussi dans un groupe d'amis, la religion, l'art, l'amour, etc. – nous développerons davantage ce point au cours de la conclusion. Mais peu importe de quel type de communauté il s'agit, dès que je reconnais une communauté comme étant mienne, elle parle alors en mon nom jusqu'à ce que j'affirme l'inverse, jusqu'à ce que je démontre que ce n'est pas le cas. C'est une des beautés de la vie sociale, mais c'est aussi une source de scepticisme présente dans toutes les facettes de la vie quotidienne d'un individu vivant en société, en communauté.

9-LES RÉFUTATIONS DU SCEPTICISME

Lorsqu'il est question de réfuter le scepticisme, Cavell est catégorique : il ne peut y avoir réfutation du scepticisme tout comme il ne peut y avoir une vie sans déception et sans désir. Mais puisque plusieurs philosophes ont cru pouvoir réfuter le scepticisme, explorons deux types de réfutations du scepticisme dans la philosophie du langage et comment Cavell les perçoit.

Tout d'abord, examinons l'argument de la réfutation par analogie : nous connaissons les autres en les comparant à notre propre personne. C'est un argument employé entre autres par Rousseau. Donc, si nous voyons une personne exprimer la même chose que nous avons déjà exprimée lorsque nous avons mal (par la voix, l'expression du visage, etc.), nous nous disons

alors que cette personne doit elle aussi avoir mal. Bien que nous ayons déjà soulevé quelque peu cette question, Cavell précisera que l'autre nous semble identique, mais uniquement de l'extérieur. Nous devons donc extrapoler ce qu'il peut ressentir à l'intérieur pratiquement uniquement en se fiant aux apparences – a-t-il aussi mal que nous avons mal, est-ce exactement le même type de douleur, etc. C'est bien ce flou, cet « espace » de perception invérifiable, entre intérieur et extérieur, entre ce que nous devons imaginer et ce que nous voyons, qui laisse place au scepticisme plutôt que de l'éliminer. Pour emprunter les termes de Derrida, avoir à imaginer ou à déduire la souffrance uniquement sur l'idée de ce que nous aurions probablement senti crée une certaine *nonprésence* en une présence (la *nonprésence* – ce que nous aurions probablement senti – mettant alors en doute la présence – la douleur de l'autre).

Une autre réfutation couramment présentée dans le but de faire taire le scepticisme est l'argument par « affirmation directe ». Un homme ayant mal, se tordant de douleur en gémissant, qui ajouterait « Quelque chose accompagne mes gémissements », ou encore « Je ressens réellement de la douleur », userait d'une technique de réfutation vouée à l'échec. Notre façon naturelle de s'exprimer ne requiert pas, règle générale, une telle emphase ou une telle anxiété. Ce qui, du coup, ferait paraître de telles déclarations plutôt louches – ne concordant pas avec nos ententes dans les formes de vie et la morale habituelles. Ce qui aurait pour ultime effet d'accentuer l'écart de perception entre nous et les autres en lieu et place de nous rapprocher. Pensons à une deuxième situation du même genre, un homme demandant « Passez-moi le sel s.v.p. » et qui s'empresserait d'ajouter immédiatement « J'affirmais réellement que je voulais le sel ». Une telle situation serait tout aussi problématique comme communication cherchant à faire taire le scepticisme quotidien. Ce genre de situation, nous l'imaginons bien, aurait plutôt, tout comme la situation précédente, comme résultat d'amplifier le doute sceptique.

De telles situations et les tentatives d'annihiler le scepticisme par la fuite ou la négation ont comme conséquence de l'amplifier. C'est pourquoi Cavell ne les envisage pas sérieusement. Il met plutôt beaucoup d'énergie à mettre en garde contre cette tendance, non sans raison. C'est qu'en faisant de l'apprentissage des autres (au sens « d'apprendre à connaître quelqu'un ») une difficulté métaphysique, Cavell estime que les philosophes ne réalisent pas à quel point

« apprendre à connaître quelqu'un est, en pratique, une difficulté, et à quel point il est difficile de se révéler à autrui » (CR : 90). Il s'appuie donc sur Wittgenstein pour analyser cette situation comme prenant origine dans notre désir de ne pas avoir à supporter la responsabilité de maintenir ce lien de partage de nos formes de vie avec les autres. Mais le sceptique désirant sortir des jeux de langage – et donc des formes de vie partagées avec les autres – ne peut que renforcer son scepticisme. Car, en tenant de s'extirper de cette responsabilité du langage, les jeux de langages, les formes de vie et la morale qu'il partage avec autrui ne lui apparaîtront que plus arbitraires et donc encore plus fragiles. Il ne pourra qu'être plus prompt à en venir à la conclusion qu'ils ne sont que de simples ententes dépendantes à la fois de situations particulières et de l'acceptation d'autrui – en somme, qu'elles sont vagues et arbitraires. Une telle constatation, on l'imagine, ne pourrait que renforcer d'autant son scepticisme face aux autres. Le sceptique en viendrait à la conclusion que l'accord dans nos formes de vie et la morale est trop instable pour s'y fier, car une poignée de main signifiant aujourd'hui une forme d'amitié pourrait bien signifier autre chose dans un avenir rapproché...

C'est pourquoi Cavell affirme que le scepticisme est, pour nous, comme une demande à ce que le monde extérieur et autrui donnent des réponses indépendamment de notre propre responsabilité individuelle d'affirmer ceci ou cela (CR : 216). Tout comme un religieux demande à son dieu de dicter sa conduite, le libérant ainsi d'avoir à choisir librement le type de conduite à adopter, le sceptique demanderait à être exempté du devoir de choisir face à sa perception et son interprétation du langage et des autres. En d'autres termes, le sceptique n'est pas celui qui perçoit constamment le scepticisme du langage, mais plutôt celui requérant des règles strictes chassant le doute dans le but de l'extraire de sa responsabilité. C'est ainsi que le scepticisme expose notre incapacité à être sujet unique de notre parole, à parler seul le langage commun. Et en ce sens, le scepticisme ne concerne pas les objets ou ce que les autres nous disent ou non, mais bien le sujet même du langage : moi, moi qui parle. Vouloir nier ou tenter d'annihiler le scepticisme se trouve alors être « *another expression of it and of the fantasy of self-effacement that underlies it* » (CC : 11) comme le dit Andrew Norris. Notre relation face au langage serait alors la clé pour comprendre notre sentiment d'être contrôlé de l'extérieur, d'être un étranger – hors de ce monde, voire extra-terrestre! – et, donc, aliéné.

10-L'UTOPIE DU LANGAGE PRIVÉ

Cavell, dans *This New Yet Unapproachable America*, affirme que nous sommes prisonniers du langage. Le langage nous possède. Nous n'avons rien d'autre que ce langage pour nous exprimer. Ce qui est inquiétant, surtout en tenant compte du scepticisme qui le traverse tout entier ; « Austin affirme que je suis abandonné à mes mots, comme à des voleurs ou à des conspirateurs » (PP : 125) nous dit Cavell dans *A Pitch of Philosophy*, pour traduire cette idée de dangereux abandon. C'est, effectivement, un lourd constat pour l'homme d'assumer qu'il est livré à la signification que l'on donne à ses mots de la sorte. Toute la question du scepticisme face à autrui lui est liée. Des écrivains comme Beckett ont d'ailleurs exprimé ce lourd constat voulant que nous soyons prisonniers de notre langage – prisonniers dans ce langage dans lequel nous devons faire sens. Nombre d'artistes ont effectivement affirmé que les mots n'expriment pas ce que l'on désire. Que la communication est si difficile qu'elle en est presque impossible. Pourquoi écrivent-ils alors, plusieurs se demandent séance tenante? Cavell se pose justement cette question dans *Must We Mean What We Say*, et y répond partiellement en citant Beckett qui, lorsque questionné par Gessner sur la contradiction apparente d'un écrivain affirmant une telle chose, Beckett répondit ceci : « Que voulez-vous, Monsieur? C'est les mots; on n'a rien d'autre. » (MWM : 161, en français dans le texte).

Dans le dernier chapitre de *The Claim of Reason*, Cavell s'attarde à réfuter définitivement l'idée que les critères invalident le scepticisme et ruinent la notion de « privé ». Alors que nous avons abondamment discuté des critères et des relations avec autrui, nous n'avons que très peu touché cette notion du « privé ». Il est pourtant régulièrement rapporté que Wittgenstein niait l'intimité personnelle (au sens de la « *privacy* »). Néanmoins, Cavell s'appuyant sur Alan Donagan en vient à une tout autre conclusion. En termes wittgensteiniens, les sensations sont privées en ce sens où « la qualité actuelle de la sensation des autres est méconnaissable de notre part » (CR : 331). En fait, chez Wittgenstein, il est question d'absence de langage privé. Car « le langage est essentiellement partagé » (CR : 344), ce faisant, il ne peut être privé. Quel serait le but d'un langage que les autres ne peuvent comprendre?

Ici Cavell ajoute un autre élément d'importance à la philosophie analytique. Nombreux sont ceux pour qui ne pas parler au nom de la communauté, c'est parler pour soi : qu'il s'agit alors d'une forme de langage privé. Ce langage privé peut même apparaître à certains comme une fuite possible devant le scepticisme du langage commun. Cavell est catégorique à ce sujet, la dissidence n'est pas l'absence de consentement à la communauté, mais plutôt une dispute à propos de son contenu, une dispute à son égard de façon à savoir si le présent arrangement est fidèle au contrat. Rappelons-nous que nous nous entendons dans le langage et non sur le langage, et il n'est aucunement possible de sortir de ce cadre. En ce sens, l'alternative à « parler pour moi politiquement » n'est pas « parler pour moi de façon privée ». Parce que cela ne peut que répéter le « parler pour moi ». Ce qui reviendrait soit à dire « Je fais la parole », soit à démontrer que nous ignorons que nous parlons parfois pour les autres. Ces deux cas ne peuvent tout de même nier que nous parlons au nom des autres. En termes clairs, l'alternative à parler pour moi politiquement n'est pas de n'avoir rien à dire, ce n'est pas non plus parler pour soi ; c'est être sans voix (CR : 28). Ainsi, « Ne pas être public (ne pas être dans l'accord, l'*übereinstimmen*), ce n'est pas être privé ou rentrer dans son privé : c'est être dépourvu de voix à soi, inexpressif ²⁴ »

Si, donc, nous sommes socialement privés du droit de parler au nom des autres, nous ne nous voyons pas alors seulement privés de parler. Nous ne serions pas « muets » (ne pas pouvoir parler au nom des autres), nous serions sans voix (sans aucune possibilité de communication). Il n'est plus simplement question de maîtriser le langage social (des termes, des critères, etc.), mais d'être public (entré dans la sphère publique).

La fantaisie du langage privé n'aurait alors sensiblement qu'un but – mis à part celui de nier que le langage soit public – soit celui de rêver (ou craindre, c'est selon) l'inexpressivité. Une inexpressivité dans laquelle je ne suis pas inconnu, mais où je n'ai pas le pouvoir de me faire connaître – une inexpressivité dans laquelle ce que j'exprime est hors de mon pouvoir (CR : 351). C'est un point que Cavell constate chez Wittgenstein, mais aussi chez Freud : « *For both Wittgenstein and Freud, our attempts to evade our recognition of our expressions present*

24 Sandra Laugier, « Recouvrer la parole : Cavell, le sujet et les mots », *Multitudes*, Avril 1996, édition électronique, <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1776>

themselves as evasions of our endless responsibility for ourselves, epitomized in our endless efforts to say what we cannot really mean » (PDAT : 143). Nous verrons d'ailleurs que l'on retrouve cette inexpressivité, cette absence de voix, dans certains types d'art (particulièrement lorsque nous aborderons le passage sur le mélodrame de la femme inconnue et l'opéra).

Mais pourquoi donc ce fantasme de l'inexpressivité? C'est la réponse amenée par Cavell à cette question qui est fort intéressante, car elle est en lien direct avec l'existence même du scepticisme qui exprime ce désir de ne pas avoir à faire sens (point que nous avons soulevé à la fin du dernier chapitre). Nous chérissons (ou sommes effrayés) par ce fantasme de l'inexpressivité, car une telle inexpressivité dans le langage nous soulagerait de la responsabilité que nous avons de faire sens, de nous faire comprendre des autres. Notre responsabilité face à la connaissance personnelle serait alors souveraine, parfaitement autonome. Littéralement, elle s'occuperait d'elle-même. Le souhait qui sous-tend ce fantasme est un souhait qui sous-tend aussi le scepticisme : c'est désirer que notre connexion entre notre prétention à la connaissance et l'objet vers lequel cette prétention pointe survienne sans notre intervention, sans notre accord. Andrew Norris stipule que le scepticisme s'affiche comme une « tentative plus générale d'affirmer quelque chose sans accepter la responsabilité des conditions dans lesquelles cette affirmation soit intelligible, une tentative de parler sans parler à quelqu'un, de parler sans être quelqu'un qui doit ou veut parler » (CC : 11).

Le fantasme du langage privé servirait aussi un autre besoin, celui de protéger notre différence face aux autres, de conserver cette distance des uns par rapport aux autres (*to preserve our separateness*). Nous sommes dissemblables, éloignés (non pas par quelque chose) nous sommes un corps, chaque personne est « une » (est soi) et non « l'autre ». Le fantasme du langage privé viendrait m'assurer de préserver notre différence, notre ignorance, notre réticence ou notre incapacité, à la fois à connaître et se faire connaître (CR : 369). Cet éloignement, nous le vivons aussi par notre corps. Il est faux de prétendre que nous possédons notre corps (comme nous ne possédons pas notre langage). Pouvoir maltraiter notre corps ne signifie pas que nous le possédons – maltraiter son maître ne nous libère pas de lui, affirme Cavell. En fait, nous sommes

la possession de notre corps qui, par le fait même, a des prétentions (*claims*) sur nous (CR : 383) ; nous sommes le sujet de notre corps et de notre voix.

Le scepticisme pouvait nous apparaître comme la crainte de ne pas être capable d'exprimer ce qui se trouve en nous, ou de ne pouvoir exprimer proprement notre pensée. Nous avons rapidement constaté que cette crainte se métamorphose en la peur que le langage en dise trop – d'être dépassé par le langage – tel que nous avons surtout pu le constater lors de la discussion sur la morale du langage. Face au fantasme du langage privé, nous assistons à un retournement du même type. Le fantasme du privé travestit notre peur de l'inexpressivité en la peur d'être public, en une forme de « terreur d'être expressif au-delà de nos moyens » (PP : 127). Ce n'est pas l'absence de signification que nous craignons, mais plutôt l'obligation à la signification. Nous voulons fuir la responsabilité que nous avons de faire sens, d'être clairs et compréhensibles.

11-CONDAMNÉS AU SCEPTICISME

Il est bien beau d'établir que ces formes de scepticisme existent et que nous ne pouvons les éliminer, mais qu'est-ce qui s'ensuit? Toutes ces formes de scepticisme face aux autres ne sont pas seulement impossibles à éliminer, mais elles nous sont essentielles. C'est bien là une autre facette originale des théories cavelliennes : nous avons besoin de ce scepticisme. Ce dernier n'est pas qu'inévitable, il est nécessaire. Lorsque nous questionnons l'autre, que nous doutons de l'autre, que nous refusons de nous livrer à certains individus, parfois par peur, par crainte ou par absence de confiance, nous le faisons parfois aussi pour de bonnes raisons. Si nous n'éprouvions pas ce type de sentiment poussant au scepticisme de l'autre, nous serions comme des *clowns*, constamment en amour avec le monde, nous dit Cavell. Nous serions alors sans peur, sans conscience de soi. Nous ignorerions totalement la précarité de l'identité humaine, notre vulnérabilité, la possibilité de nous perdre et de ne pas être reconnus. Nous ne connaîtrions pas la peur d'être embarrassés, de ne pas comprendre ou de ne pas nous exprimer comme il convient (ne pas comprendre la bonne chose de ce que nous dit autrui, ne pas bien « lire » autrui, ne pas exprimer ce que nous devrions, etc.). Notre expression serait totalement artificielle ou

conventionnelle. Ici Cavell se permet de faire un clin d'œil au cinéma américain, et aux clowns du grand écran ; et donne Chaplin et Buster Keaton en exemple. Mais, bien heureusement, la majorité d'entre nous, la majeure partie du temps, ne sommes pas des clowns ; ce qui revient à dire que nous prenons en compte le scepticisme face à autrui que le clown ignore.

Avons-nous besoin de toutes les formes de scepticisme? Ne pas agir comme un clown dans la vie est une bonne chose, mais le scepticisme face au monde extérieur nous est-il de la même utilité? Bien sûr que non, ils ne sont pas identiques. En fait, pour fonctionner normalement dans le monde, nous devons agir sans douter de l'existence des choses, les enveloppes, les tables, les chaussures... Nous devons agir de façon telle que le scepticisme voulant que les choses ne soient pas ce qu'elles sont ne se présente tout simplement pas. Car, pour douter, il nous faut des raisons valables et, généralement, « où que je regarde, je ne vois pas de raison qui me fonde à douter que... » (DC, §123 : 54). Dans le cas de la connaissance scientifique (ou technique, etc.), la situation est bien différente, car « où manque le doute, manque aussi le savoir » (DC, §121 : 54). Pour que les révolutions scientifiques s'exécutent – pour reprendre les termes de Thomas Khun – nous devons inévitablement d'abord douter de nos connaissances.

Nous devons agir face à autrui de façon inverse. Faire comme si le scepticisme face aux autres n'existe pas (tel que nous pouvons parfois le faire avec le scepticisme face aux choses) ne peut pas être une solution (agir ainsi serait agir comme un *clown*). Nous vivons quotidiennement, socialement, avec ce scepticisme, et nous nous sentons mêmes obligés d'obéir à ses « indices », en quelque sorte. Précisons que vivre dans un tel scepticisme n'est pas se laisser envahir par lui, nous pourrions alors réagir excessivement, ce qui mènerait à la tragédie! La clé de l'énigme ici, revient à ce que nous affirmions précédemment, nous pouvons à la fois nous ouvrir et nous fermer aux autres, nous pouvons éviter les autres, les confronter, etc. « Nos expressions expriment ce que nous ressentons, elles sont nous, nous sommes en elles ; se laisser comprendre est quelque chose que nous pouvons toujours nier » (CR : 383) nous dit Cavell. Il ajoute que de ne pas nier ses expressions, c'est accepter son corps (le corps de nos expressions) comme sien (notre propre corps terrestre) et tout ce que nous pouvons être. Et, ce faisant, nous acceptons les expressions des autres comme étant les leurs, comme étant véritablement propres à eux.

Notre capacité à lire, notre capacité à comprendre l'autre, est donc étroitement liée à une conscience et une projection empathique. Une capacité à confirmer ou infirmer l'humanité présente chez l'autre. Les autres peuvent nous démontrer leur humanité seulement si nous sommes prêts à l'accepter (rappelons-nous cet exemple du maître d'esclaves). Nous décidons si l'autre sait ce qu'être « humain » est. La situation inverse est tout aussi réelle : la présence de notre humanité est jugée par les autres. Personne n'est mieux placé que nous pour juger de notre propre humanité. Ce qui fait d'ailleurs dire à Fischer que le scepticisme face aux autres nous incite à constamment se rappeler que nous sommes dans la meilleure situation possible pour connaître les autres, et qu'à l'inverse lorsqu'il est question de scepticisme face aux choses nous devons, pour fonctionner normalement en société, oublier que la condition de perfection de la connaissance des objets nous échappe. Le scepticisme face aux autres nous incite à constamment se rappeler que nous sommes dans la meilleure situation possible pour connaître les autres, précise ensuite Fischer dans un chapitre intitulé « *Cavell and Contemporary Literary Theory* » (SCLS).

Il nous faut ici apporter une précision. Ce type de scepticisme se plaçant entre nous et les gens qui nous entourent n'est pas un scepticisme « total », tel que peut l'être le scepticisme face aux objets. Nous ne pouvons nier que l'individu nous faisant face est humain. Bien sûr, tel le maître d'esclaves, nous pouvons tenter de le nier, voire l'ignorer ; avec comme résultat que nous ne prouverons que le contraire. Fuir les gens ne vient pas de quelque chose d'humain qui serait absent en eux, mais plutôt d'une chose en nous que nous tentons de fuir – la honte, ou encore l'embarras, par exemple. Cette réaction est liée au partage des formes de vie et à notre capacité de projection empathique. Ce scepticisme n'est donc pas une négation de l'autre, mais une prise de conscience de quelque chose en nous.

Il n'y a pas d'alternative quotidienne au scepticisme. Les deux grandes formes de scepticisme – autant envers l'autre qu'envers les objets matériels – lèvent le voile sur notre vulnérabilité, notre dette (*liabilities*), face à la connaissance, notre déception face à la finitude ; l'idéal de la connaissance compris en ce scepticisme de l'objet matériel s'efface au retour de la vie ordinaire, du quotidien, comme s'il n'était pas assez substantiel ou contrariant (*damned*).

Cependant l'idéal de connaissance comprise par le scepticisme à l'égard de l'autre hante notre quotidien comme s'il était la substance de notre espoir (CR : 454). Chez Cavell, l'être humain ne désire pas naturellement être isolé et incompris, mais être uni et réuni, il cherche naturellement la communauté – renforçant le lien entre philosophie et sociologie que nous essayons de signifier ici.

Le scepticisme cavellien est donc un scepticisme qui traverse notre vie quotidienne, il se trouve en toute pratique humaine. Toute certitude et toute confiance en nos gestes, en ce que l'on réalise, se base sur une confiance en nos usages partagés du langage et des formes de vie. En nous accordant dans le langage (en nos formes de vie), nous produisons notre entente commune autant que nous en sommes le produit – l'idée de conventions et de règles sont donc présentes à la fois pour imiter et pour masquer cette nécessité. Le langage précède autant cet accord qu'il en est un produit, en ce sens que nous ne sommes pas simplement les acteurs de cet accord, mais nous n'en sommes pas davantage uniquement les auteurs. C'est précisément en cette circularité qu'émerge un irréductible élément du scepticisme, nous dira Sandra Laugier (CC : 24). « Sous la tyrannie de la convention, il y a la tyrannie de la nature » (CR : 123).

Le scandale du scepticisme, c'est nous. Il s'agit alors de prendre conscience que le scepticisme face à autrui consiste en ne pas reconnaître l'autre comme étant humain comme moi, de ne pas être « également humain », pourrait-on dire. Le scepticisme est la méthode philosophique que nous employons pour accéder à ce souhait humain de nier la condition de l'humanité (IQO : 138). Le problème devient alors de se reconnaître comme étant celui qui nie l'autre :

The problem is to recognize myself as denying another, to understand that I carry chaos in myself. Here is the scandal of skepticism with respect to the existence of others; I am the scandal (PDAT : 151)

Ce que Cavell entend par redécouverte (*recovery*) du langage ordinaire n'est donc pas simplement une récupération du langage par le moi. Bien au contraire, car comme nous avons pu le comprendre, je suis possédé par le langage comme je le suis par mon corps. Mais reconnaître ce fait, cet abandon, c'est reconnaître que nos expressions nous expriment tout de même, qu'elles

sont – en un certain sens – à nous, mais aussi que nous sommes en elles. Et tout ceci signifie que l'on permet d'être compris par les autres – bien que l'on puisse toujours refuser de l'être. « C'est en reconnaissant cet abandon à mes mots, comme à autant d'épitaphes, présages du départ de la mort, que je connais ma voix, et reconnais mes mots (les mêmes que les vôtres) comme miens » (PP : 126)²⁵.

²⁵ D'après la traduction de Sandra Laugier : « Recouvrer la parole – Cavell, le sujet et les mots », *loc. cit.*

Concluons cette partie sur le langage et le scepticisme en récapitulant brièvement. Deux types de scepticisme ont été examinés : le scepticisme concernant notre connaissance du monde et celui portant sur notre rapport à autrui. Le premier est suspendu, voire ignoré, grâce aux arguments philosophiques et afin de pouvoir fonctionner normalement dans notre monde (social). Le second, toutefois, traverse notre vie quotidienne et nos rapports. Non seulement rien ne peut le faire disparaître, mais nous en avons besoin. Nous pouvons, par contre, vivre dans cette méconnaissance de l'autre ; nous le faisons constamment, en fait. Ces deux formes sont liées, car la première est due à la seconde. De sorte que ce qui était une question de connaissance devient maintenant une question encore plus cauchemardesque, celle du contact avec autrui, de sa reconnaissance comme être humain – d'un être humain pareil à « moi » – et, donc, de la reconnaissance de notre propre condition d'humain. Pour paraphraser Sandra Laugier, le scepticisme « transforme en incapacité de savoir mon refus d'accepter ma condition »²⁶.

Comme il nous est impossible d'éliminer ce scepticisme – car il constitue l'ombre du langage social – nous devons, pour l'outrepasser et reconnaître le langage comme étant nôtre, en prendre conscience. Prendre conscience du scepticisme quotidien passe inévitablement par la reconnaissance, l'acceptation, de la finitude et de « l'ordinaire » de notre quotidien. L'ordinaire en question ici, Cavell le constate partout au cinéma. Plus encore, Cavell voit dans un genre en particulier de cinéma hollywoodien une capacité phénoménale de relever le scepticisme du langage quotidien. Ces genres de films, ce sont les « comédies du remariage » et les « mélodrames de la femme inconnue ».

Ces films illustrent des situations de la vie courante où des individus tentent de surmonter le scepticisme quotidien en établissant un nouveau rapport face à l'autre, voire en rétablissant un nouveau rapport face à l'autre et au monde. Dans la partie qui suit, nous nous efforcerons de

26 Sandra Laugier, « Le philosophe du quotidien », *Nouvel Observateur Hors-Série*, 25 Grand Penseurs du Monde Entier, no.57, Décembre 2004/Janvier2005, p.18-21

cerner les particularités du septième art qui lui fournissent cette incroyable force, et établir la position d'analyse de Cavell sur cette forme d'art sans précédent.

DEUXIÈME PARTIE

CINÉMA ET SCEPTICISME

The conversation of what I call the genre of remarriage is (...) of a sort that leads to acknowledgement; to the reconciliation of a genuine forgiveness; a reconciliation so profound as to require the metamorphosis of death and revival, the achievement of a new perspective of existence; a perspective that present itself as a place, one removed from the city of confusion and divorce.

(PH : 19)

L'étude du cinéma et l'étude du scepticisme du langage chez Stanley Cavell ont plusieurs points en communs. Cavell attaque la question du cinéma sous un angle sensiblement pareil à celui utilisé pour considérer la question du langage. En effet, pour Cavell la philosophie ne peut ignorer le cinéma, tout comme le sociologue – ou toutes autres personnes analysant la société – ne peut ignorer le cinéma. Cinéma, langage, philosophie et sociologie – et à plus forte raison, scepticisme social – comme nous le verrons, vont de pair.

Le cinéma nous permet une analyse de la société et des relations entre individus comme jamais nous n'aurions pu le réaliser auparavant, et cela autant en sa capacité à reproduire le monde dans lequel nous vivons – et donc, à questionner le scepticisme face aux choses – que dans sa reproduction des situations quotidiennes entre individus – ce qui rendra palpable la question du scepticisme face à autrui. Nous verrons même qu'il permet, en ce qui a trait à ce dernier type particulièrement, de prendre conscience des possibilités de recouvrer le scepticisme quotidien s'offrant à nous. Car Cavell s'intéresse à l'art non seulement en tant que « reproducteur » du monde dans lequel nous vivons, mais aussi en tant que moyen offrant une possibilité de « connaître et reconnaître » (*knowing and acknowledging*) (TS : 48, cité dans SCLS : 2)

L'ART ET LE CINÉMA?

C'est en citant Tolstoï que Cavell lance son questionnement sur l'art dans son livre *The World Viewed* – la pièce maîtresse de ses écrits sur le cinéma et le scepticisme. Car pour comprendre le cinéma et son importance dans la société moderne, encore faut-il être en mesure de saisir l'essence de l'art. À la question « Qu'est-ce que l'art? », Tolstoï répondait que nous devrions exclure le Grand Art du passé de la définition de l'art. Une telle position radicale, qui peut d'ailleurs rappeler les philosophies de « l'Homme nouveau » – de Marx et Engels en passant par Nietzsche et Wagner, pour ne nommer qu'eux – ne peut que surprendre. Tolstoï ne se trompait pas, affirme Cavell. Il en vient plutôt à la conclusion que Tolstoï ne se questionnait pas réellement sur la nature de l'art, mais plutôt sur l'importance de l'art. Tolstoï considérait la

mission salvatrice de l'art au-dessus de toute autre vertu de cette forme d'expression. La valeur qu'accordaient les riches à l'art n'était alors pour lui que de peu d'intérêt. C'est bien pourquoi, à ses yeux, les grandes formes d'art du passé n'étaient pas d'une réelle importance et pouvaient donc être exclues de la définition de l'art. Après tout, une des plus importantes caractéristiques des arts classiques ne se situait-elle pas justement en ce que les pauvres n'y attachaient pas d'importance? Il est souvent convenu que les arts classiques qui précèdent la modernité, se sont distingués par leur degré d'isolement et le manque d'intérêt, voire l'incompréhension populaire, à leur égard.

Si nous relatons ces propos de Tolstoï soulevés par Cavell, c'est que nous devons inévitablement tenir compte de la démocratisation de l'art s'effectuant depuis un siècle pour comprendre le choix du cinéma. Et s'il est une forme d'art qui profite d'une condition privilégiée en regard de sa large diffusion, c'est bien le cinéma. Rares sont ceux qui n'accordent aucune importance au cinéma, n'écoutent aucun film et ignorent tout de cette forme artistique. Encore davantage, le cinéma « semble exister dans un état où ses exemples les plus hauts et ses exemples les plus ordinaires attirent le même public » (PM : 29). Il est en effet courant de voir un même public s'intéresser autant au cinéma dit « d'auteur » ou « indépendant » (plus créatif) qu'au cinéma « hollywoodien » –reconnu pour son succès commercial davantage que ses visées esthétiques. Cette tendance moderne vers la démocratisation de l'art prend forme plus distinctement depuis l'arrivée du septième art, tranchant avec la traditionnelle habitude des amateurs de musique classique s'attardant rarement à la musique « légère », ou aux lecteurs d'œuvres considérées « sérieuses » ne s'attardant généralement pas à la littérature « alimentaire », nous fera remarquer Cavell. Le cinéma participe activement à cette démocratisation de l'art depuis son invention.

Le cinéma est ainsi fait que de ne pas connaître les œuvres plus populaires empêche, règle générale, d'apprécier les plus grandes œuvres à leur juste valeur. Elles sont, pour ainsi dire, étroitement liées et complémentaires. Cette absence de discrimination des genres n'est pas unique au cinéma, bien sûr. Cavell reconnaît d'emblée qu'un certain « passé des arts confirmés » (PM : 38) partage cette absence de discrimination. La musique détient cette force : quiconque est

trop exclusif dans le choix de ses compositeurs paraîtra comme un faux mélomane, comme manquant d'amour pour l'art musical en soi. La littérature, à l'époque classique, jouait généralement le rôle inverse, où « l'absence de goût pour divers moments ou diverses figures de la littérature [pouvait] être productive » (PM : 38).

Il nous apparaît intéressant ici d'appuyer les propos de Cavell par ceux de la sociologie des habitudes culturelles de Bernard Lahire avec qui il s'accorde en ce qui a trait à la démocratisation de l'art. Lahire s'évertue à « mettre en évidence les variations intra-individuelles des pratiques et des préférences culturelles » pour ainsi « éviter de tomber dans les caricatures trop grossières des cultures de groupe ou de classes ²⁷ ». Il se distingue en cela des théories de la culture des années 1960-70 à plus forte prédominance matérialiste; il en vient à la conclusion que « la frontière entre la légitimité culturelle (la « haute culture ») et l'illégitimité culturelle (la « sous-culture », le « simple divertissement ») ne sépare pas seulement les classes, mais partage les différentes pratiques et préférences culturelles des mêmes individus, dans toutes les classes de la société »²⁸. Il établit la nécessité d'observer plus scrupuleusement les « habitudes de consommation » artistique puisqu'elles ne peuvent désormais plus simplement se résumer uniquement en un rapport direct entre classe sociale et pratiques culturelles. Lahire précise davantage en quoi le statut social est tout aussi important que le statut économique en définissant comme suit ce niveau d'influence : « les variations intra-individuelles des comportements culturels sont le produit de l'interaction entre, d'une part, la pluralité des dispositions et des compétences culturelles incorporées (supposant la pluralité des expériences socialisatrices en matière culturelle) et, d'autre part, la diversité des contextes culturels (domaine ou sous-domaine culturel, contextes rationnels ou circonstances de la pratique) dans lesquels les individus ont à faire des choix, pratiquent, consomment, etc. »²⁹

27 Bernard Lahire, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris, Éditions La Découverte, 2004, p.70

28 *Ibid.*, p.13

29 *Ibid.*, p.17

HOLLYWOOD

Pourquoi Cavell choisit-il de s'intéresser à cette industrie culturelle en particulier? Face aux critiques déversant leur fiel sur le système structuré des producteurs et autres décideurs de l'industrie d'Hollywood et son « star-system », Cavell se pose plutôt la question suivante : comment un tel système a-t-il pu permettre la naissance de plusieurs grandes œuvres? Comment des films qui « valent la peine qu'on les possède et qu'on les interroge » (PM : 32) ont pu sortir de ce monstre commercial, c'est bien là une question digne d'intérêt. Car il est bien évident que « certains films méritent qu'on y pense et qu'on écrive à leur sujet, avec le même sérieux que mérite toute œuvre d'art, avec la même spécificité d'attention à la signification et à l'importance de l'œuvre en question et aux procédés formels qui lui permettent de les atteindre » (PM : 216). Cavell n'hésite pas à parler de cette image négative que l'on peut se faire du cinéma hollywoodien et avouera même ouvertement avoir été lui-même surpris de la profondeur de certains films : « *It was a revelation to me to discover the intellectual depth and artistic conscience in the Hollywood comedies and melodramas that I have devoted a book each to studying* » (CoF : 335). C'est que, bien souvent, nous prenons – l'Amérique en général prend – l'attachement que l'on accorde à ce type de cinéma pour acquis (*as granted*) (CoF : 335).

Il s'agit là, en quelque sorte, d'une question qui sous-tend l'ensemble des ouvrages de Cavell portant sur le septième art : *The World Viewed : Reflexions on the Ontology of Film*, *Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage* et *Contesting Tears : The Melodrama of the Unknown Woman*. Si des films produits davantage selon des considérations économiques sont d'une telle importance pour nous (artistiquement et personnellement) et sont source de tant de questionnements, ce ne peut qu'être dû au fondement même de cette forme artistique qu'est la cinématographie. En ce sens, il doit forcément y avoir des particularités propres au cinéma qui le rend si intéressant, si digne d'intérêt, pour attirer un public si large et laisser une telle empreinte sur nos vies et sur la société en général – toutes sphères sociales confondues – alors qu'il devait, au demeurant, ne servir uniquement que de divertissement populaire.

Si nous tenons à incorporer l'étude que fait Cavell du cinéma, c'est parce que Cavell pose un constat tout aussi sociologique sur le cinéma que sur le langage. Cavell considère effectivement que les films, en particulier ceux des années 1930 et 1940 sont tous, d'une façon ou d'une autre, liés à une démonstration à la fois du besoin humain de vivre en société – notre recherche pour la communauté – et du besoin de fuir cette même société – tel que par le scepticisme face à autrui, notre fantasme du langage privé et de l'inexpressivité. Qu'il s'agisse de westerns, de mélodrames ou de comédies, les films présentent une lutte entre le privé et l'inconnu, la quête de communauté.

LE CINÉMA, ENTRE INDIVIDU ET SOCIÉTÉ

Les films figurent dans un rapport particulier à la société, autant en ce qu'ils présentent à l'écran que dans leurs conditions de visionnement. Les relations associées aux films sont autant des relations entre camarades que d'absence de camaraderie. Alors que le livre est solitaire, que le théâtre ou la musique cherchent à ratisser plus large que le cercle des proches et à regrouper plus largement la cité, le film hollywoodien présente un monde constitué de groupes de camarades, de proches ou d'individus solitaires constituant une communauté.

Contrairement au théâtre classique, le cinéma tend à s'intéresser davantage à l'individu qu'au rôle social – tout comme certains courants littéraires classiques. Notons que Cavell s'intéresse principalement au théâtre shakespearien et au cinéma du Golden Age. Les comparaisons entre cinéma et théâtre opposent alors généralement un théâtre classique (élisabéthain) au genre de cinéma émergent des années 1930-40. Dans ces films, le rôle social apparaît plutôt arbitraire ou anecdotique et le film donne alors une importance naturelle à l'individu, nous dit Cavell. Ce faisant, le cinéma démontre une tendance démocratique qui lui est inhérente, reflétant perpétuellement l'idée d'égalité entre les hommes. Par l'attirance qu'il accorde aux foules, Cavell tient à ajouter que le cinéma peut parfois exprimer un penchant tout aussi automatique vers le populisme, voire le fascisme. Mais, avant tout, l'individu du cinéma est un individu que l'on a déjà rencontré ou que l'on peut rencontrer – il s'agit là d'une de ses forces

qui lui permet de rester lié à « l'homme ordinaire », au *common man*. Dans *La Projection du Monde*, Cavell évoque aussi la propension du cinéma à présenter l'idée de communauté sous la forme de la camaraderie masculine – elle-même provoquée par une menace extérieure (une guerre contre la nation, un emprisonnement, etc.).

Notons aussi qu'assister à la projection d'un film c'est, bien entendu, y assister en public. Mais c'est aussi y apporter ses propres expériences, ses fantasmes. Nous y assistons en public tout en préservant notre anonymat, notre individualité. Les gens présents à la projection d'un film n'ont souvent de commun que la présence en ce lieu ; chacun apporte son propre bagage. Ce « nouveau besoin de rassemblement est aussi mystérieux que l'ancien besoin d'une dimension privée ; de sorte que la sommation qui m'est faite de renoncer à cette dimension privée est aussi illicite que la volonté de la préserver que je lui pose » (PM : 37). L'effet à la sortie de la salle de projection n'est pas bien différent. Ce n'est pas le film en soi qui sera mémorisé et ajouté aux souvenirs de chacune des personnes présentes à la projection, mais bien la perception – juste ou non – de l'œuvre par chaque individu. Cette perception est, bien sûr, teintée par le bagage de fantasmes et d'expériences préalables de chacun. Mais nous devons établir certains faits avant d'approfondir cette question du fantasme. Revenons donc aux questionnements de base entourant la définition du septième art avant d'entrer dans le vif du sujet.

Malgré ce que l'on pourrait extrapoler de la position de Tolstoï sur l'art, Cavell en vient, lui, à la conclusion que l'art n'est pas « fermé ». Du moins, pas comme le pouvait l'élite traditionnelle. Car le secret en est accessible à tous, et l'art existe désormais dans la condition de la philosophie. La cité ne demande pas, d'ailleurs, que l'art soit fait pour tous. Elle ne doit que laisser libre cours à l'artiste. La responsabilité de l'art envers les citoyens de *la cité* en est une de libération ; une libération permettant à chaque individu de déterminer « lui-même la pertinence, ou non, pour sa vie d'un art sérieux » (PM : 39).

Les régimes politiques issus des différentes idéologies ont souvent craint d'une façon semblable ce pouvoir du cinéma, d'ailleurs. Les régimes capitalistes et socialistes exigeaient tout deux de l'art qu'il démontre, ou prouve, des réalités qui ne peuvent être démontrées que

socialement. On utilisait alors l'art ou la culture comme instrument de propagande. À ce propos, Cavell cite Benjamin qui voyait dans le cinéma « *a signifiante that facism must attempt to baffle and communism to organize* » (Benjamin cité dans PH : 267). Pour Cavell, il s'agit là moins d'un hommage à l'art, que d'une démonstration de la puissance et de la crainte salutaire que l'art peut inspirer – particulièrement au pouvoir étatique.

CHAPITRE I

CINÉMA : UNE IMAGE MOUVANTE DU SCEPTICISME

Pour comprendre l'importance de cette forme d'art dans la société, Cavell va la définir philosophiquement à partir principalement d'une discussion des écrits de Panofsky et de Bazin. Les deux, dans des contextes fort différents, soulèvent le constat que le cinéma est à la base un moyen d'expression photographique. La photographie, par essence, est une reproduction de la nature, de la réalité. Les films permettent « la vision de la réalité immédiate » (PH : 267). Cette réalité captée et projetée pousse Cavell à se poser comme question : « Qu'arrive-t-il à la réalité quand elle est projetée et passée sur un écran ? » (PM : 42).

1-REPRODUCTION MÉCANIQUE DU MONDE

S'il est difficile de répondre *de facto* à cette question, c'est bien parce que nous avons toujours de la difficulté à répondre préalablement à la question « Que représente la photographie ? » La photo n'est pas une « proche représentation » des choses, elle n'est pas les choses (ontologiquement, du moins); elle n'est ni un portrait, ni une réplique, ni une relique ou une ombre, une apparition, une empreinte, etc. Ce constat renvoie à l'impression de magie qui a toujours entouré la photographie. Regarder une photographie – par extension regarder un film – c'est regarder quelque chose qui n'est pas présent – du moins ce qui est représenté sur la photo, car nous regardons bel et bien la photographie en question. Si ce questionnement peut sembler

plutôt métaphysique et abstrait, Cavell n'en est pas moins convaincu qu'il permet de se rappeler à quel point les choses sont mystérieuses et différentes les unes des autres ; et il s'agit là d'une chose que le cinéma nous enseigne, justement.

Ajoutons à cette question de l'image cinématographique celle portant sur le son. Ce dernier n'a pas le même rapport que la photo ; il suffit alors de les mettre en parallèle pour saisir leur distinction. Le disque reproduit le son entendu, il permet de ré-entendre. Il reproduit exactement l'ouïe, alors que le cinéma ne fait pas que simplement reproduire la vue. Cavell a ici l'impression qu'il manque un mot au vocabulaire pour désigner cette reproduction de la vue particulière que peut produire le cinématographe.

Le cinéma n'est pas qu'un simple enregistrement. Un enregistrement (Cavell donne l'exemple d'un morceau de musique) doit répondre à certains critères : premièrement, il doit exister un événement originel auquel on ne peut assister au moment présent. Deuxièmement, l'enregistrement doit être en tous points fidèle à cet événement. Il doit le reproduire de façon exacte. Il existe bel et bien un événement originel qui est présenté lors de la projection d'un film. Mais lors de la projection du film, cet événement originel est absent. De plus, le film n'est pas l'enregistrement de la réalité telle qu'elle a été au moment de l'enregistrement. La réalité a certes joué un rôle important, mais elle n'en est pas moins altérée, transformée, d'une quelconque façon. Si la réalité n'est donc pas enregistrée et diffusée telle quelle, Cavell se demande qu'elle est le rôle que joue la réalité au cinéma? Dans *La Projection du Monde*, il donne une multitude de réponses à cette question, mais nous pourrions les résumer en une phrase : la réalité a comme rôle d'être photographiée, projetée, passée à l'écran, exposée puis visionnée.

En ce sens, les photographies sont le produit d'une fabrication, et l'objet de cette fabrication est le monde. Il ne s'agit pas de « recréer la vue humaine », mais bien de créer une nouvelle « vision du monde » (au sens littéral de vue). La photo fabrique une image du monde. Lorsqu'une photo m'est montrée, la réalité de la photographie « m'est présente tandis que je ne lui suis pas présent ; et un monde que je connais et que je vois, mais auquel je ne suis néanmoins pas présent (...) est un monde passé » (PM : 51).

2-RÉALITÉ ET CINÉMA

La question qui est posée par Cavell en ce qui concerne la projection cinématographique cherche à saisir ce qui nous est présenté : quel rôle joue la réalité au cinéma? C'est Panofsky et Bazin qui lui ont inspiré cette question. Panofsky et Bazin ont établi que le cinéma avait un rapport à la réalité sans précédent pour une forme d'art. Ils ont tous deux insisté sur le fait que la réalité n'est pas que décrite ou présentée par le cinéma. Ce qu'ajoutera Cavell, c'est précisément cette idée qu'il est tout aussi évident que la réalité qui nous est présentée à l'écran lors de la projection ne nous est pas présente. Notons que si Cavell répond à cette question à partir de Panofsky et Bazin, il ne reste pas moins conscient de l'influence qu'ont pu avoir pour lui Wittgenstein et Heidegger. Mais Wittgenstein et Heidegger écrivent « dans la menace du scepticisme » plutôt que de déterminer la place de l'inspiration du scepticisme.

Le monde qui m'est présenté au cinéma, le monde du film, m'est présenté par projection sur un écran. Loin de jouer uniquement le rôle de support – tel celui d'une toile pour la peinture, par exemple, l'écran ne fait qu'accueillir la projection du monde. La projection peut être faite sur tout type d'écran, qui ne l'accueille seulement que durant cette courte période de projection et uniquement durant cette projection. Cet écran fait office de barrière entre moi et le monde contenu dans la projection. Il fait fonction d'écran, littéralement, et me rend ainsi invisible au monde projeté. Le fait que « le monde projeté n'existe pas (maintenant) est sa seule différence avec la réalité » (PM : 52) ajoutera Cavell. Nous regardons, contemplons, notre monde devant un écran qui nous rend invisible à lui, qui rend notre présence secrète, pourrait-on dire.

La différence entre notre présence quotidienne face à la réalité et notre présence devant la réalité projetée au cinéma réside donc implicitement dans cette condition « d'apparition », cette présence face à elle. Ou plutôt notre absence face à elle, devrait-on dire. C'est aussi de là que vient la capacité du cinéma à démontrer la réalité conjointement au fantasme – question sur laquelle nous nous pencherons après avoir établi le fonctionnement « technique » de la projection de la réalité du cinéma. Le tout fait du cinéma un art où la réalité a reçu la liberté de s'exprimer.

Le cinéma produit mécaniquement une image de la réalité – passée – tout en abolissant notre présence face à cette même réalité. Au théâtre, en comparaison, les acteurs sont présents au public alors que le public est absent aux acteurs. Mais la mécanique particulière au cinéma permet aussi au public d'être absent. Le public du cinéma assiste à quelque chose qui *s'est passé* – contrairement à quelque chose qui *se passe* dans le cas du théâtre – et qui prend donc la forme d'un souvenir du passé que l'on absorbe. Cela nourrit parfois cette impression de voyeurisme associée au cinéma. C'est aussi pourquoi la narration du film peut employer la forme passée, proche du récit romanesque.

3-CONTEMPLER LE MONDE SANS ÊTRE VU

Nous ne saurions mettre trop d'emphasis sur ce point ; la possibilité nouvelle de cette forme d'art est bien celle-ci : le cinéma nous permet de contempler le monde sans être vus. Littéralement, l'écran fait écran, crée une barrière, entre nous et le monde rendant possible le sempiternel fantasme de l'homme invisible. Ce désir d'être invisible est d'ailleurs fort ancien, précisera Cavell. Les dieux grecs bénéficiaient de ce pouvoir inestimable, alors que Platon en faisait mention dans le mythe de l'anneau de Gygès³⁰. C'est là une force incommensurable du cinéma : il donne forme à un désir d'anonymat, à la possibilité d'une dimension privée. C'est pourquoi Cavell ne se gêne pas pour parler d'une forme d'art au pouvoir magique. Par le terme « magique », Cavell fait référence au pouvoir du cinéma de nous permettre de contempler le monde sans être vus, de reproduire le monde de façon magique en nous permettant d'être invisibles. « C'est comme si la projection du monde expliquait les formes qui nous sont propres d'être-inconnu et de notre incapacité à les connaître » (PM : 71). Souvent placé à distance du monde qui nous entoure – volontairement comme involontairement – l'écran nous fait paraître ce déplacement, cet exil, comme notre condition naturelle et le cinéma permet de triompher de notre éloignement imposé, de la distance qui nous sépare les uns des autres.

³⁰ Le mythe est relaté par Platon dans *La république*. Gygès découvre les pouvoirs d'une bague le rendant invisible, lui permettant de commettre des crimes en toute impunité.

D'ailleurs, ce recours au concept de « magie » n'est pas que propre à Cavell. S'il l'utilise bel et bien dans *La Projection du Monde*, en parlant du cinéma comme d'une projection magique du monde (PM : 70) il n'est pas le seul à penser à la magie lorsqu'il est question d'image et de langage. Wittgenstein, dans un recueil de commentaires sur le livre *The Golden Bough* de Frazer, décrit le concept de magie comme suit : « *Magic always rests in the idea of symbolism and of language. The description of a wish is, eo ipso, the description of its fulfillment. And magic does give representation to a wish ; it expresses a wish* ³¹ ».

4-PROJECTION AUTOMATIQUE DU MONDE

« Quelles sont les possibilités du moyen d'expression du cinéma qui sont pourvues aujourd'hui de signification et d'importance ? » (PM : 109). La base matérielle des films est une « succession de projections automatiques du monde » (PM : 110). Cavell entend par succession les divers degrés de mouvements des images animées (le mouvement présenté), le flux des photogrammes successifs et les juxtapositions du montage (la possibilité de passer d'une vue à une autre, ou la capacité de présenter une projection ininterrompue d'une vue changeante, par exemple). Par automatique, il attire l'attention sur l'absence de l'homme ; la mécanique de la prise d'image. Ce n'est pas la main de l'homme qui façonne l'image, mais la mécanique du composé caméra/projecteur. Alors que l'image du monde extérieur saisie par la caméra fait référence à la valeur ontologique de la photographie et de ses sujets, la projection, elle, « désigne les faits phénoménologiques du visionnement, ainsi que la continuité du mouvement de la caméra ingérant le monde » (PM : 110). C'est ainsi que la projection « *captures the sense of the intervention of the work of humans and machines in materializing or rematerializing the world* » (CoF : 285).

Ce que Cavell entend par automatisme est aussi le fait que chaque geste de la caméra, chaque coupe, rythme de montage, chaque cadrage peuvent signifier quelque chose ou non. Ce sont ces possibilités de moyen d'expression physique du cinéma qui traduisent les intentions du

³¹Ludwig Wittgenstein. *Bemerkungen uber Frazers Golden Bough : Remarks on Frazer's Golden Bough*, Retford

cinéaste – ils sont au cinéma ce que les « éléments lexicaux et syntaxiques » (PM : 240) sont au langage, nous dira Cavell. Autre important rapprochement, donc, entre cinéma et langage.

5-RÉALITÉ ET FANTASME

Voir la réalité telle qu'elle nous est présentée par le cinéma nous permet aussi d'admettre qu'elle peut parler pour nous : la réalité est le vecteur de nos intentions, impossible de lui interdire de montrer ce que nous disons d'elle. Pour Cavell, connaître jusqu'où la réalité est ouverte à nos rêves équivaut à savoir à quel point la réalité est limitée par les rêves que nous en faisons. Encore faut-il savoir de quelle réalité il s'agit ici. Cavell fait bien une distinction entre réalité naturelle et réalité sociale – entre l'être épistémologique et l'être politique – mais il doute que nous puissions savoir ce qu'il advient du rapport nature-culture ou individu-société une fois projeté à l'écran.

Dans *Must We Mean What We Say?*, Cavell nous rapporte cette pensée de René Clair : « Si une personne regardait le film d'une complète journée ordinaire de sa vie, il deviendrait fou » (MWM : 119). Clair avait découvert avec cette notion de banalité, de platitude une nouvelle ressource artistique : non pas comme un sujet, mais en tant que technique dramatique. Ne pas saisir la banalité ordinaire (*ordinariness*) des vies présentées dans *Fin de Partie* (*Endgame*) de Beckett, équivaut à ne pas saisir l'originalité (ou la banalité) extraordinaire de notre propre vie.

Si la réalité crue était à ce point banale, serait-ce faux de prétendre que la réalité plus « fantasmatique » du cinéma n'est pas réellement la réalité, qu'elle n'est pas *notre réalité*? Après tout, il s'agit d'une des forces de la création artistique d'outrepasser la réalité. Ne pensons qu'à Adam Smith qui, dans *Essays on Philosophical Subjects*, affirmait « *the disparity between the imitating and the imitated object is the foundation of the beauty of imitation. It is because the one*

object does not naturally resemble the other, that we are so much pleased by it, when by art it is made to do so ³² ».

Regardons-nous réellement la réalité? S'il est évident que toute la réalité n'est pas présente telle quelle, sans altérations, peut-on toujours prétendre regarder une « reproduction » quelconque de la réalité? Parler de la réalité photographiée, projetée et visionnée c'est ne parler que des manières spécifiques de la réalité projetée. Lorsque nous regardons un film, nous voyons bel et bien des personnes vivantes et des espaces réels – qu'il s'agisse ou non d'un décor, d'ailleurs, puisque ce dernier n'existe pas moins réellement. L'effet produit par tel angle de vue ou telle luminosité n'est pas bien différent de celui de la vision naturelle – nous les singeons, en fait. Mais ce ne sont ici que les moyens d'expression physiques de cette forme d'art. Nous pouvons croire que le cinéma n'est pas une représentation de la réalité lorsque que nous tenons compte du montage, par exemple. Le montage peut altérer la temporalité, par exemple, occultant volontairement certains déplacements. Mais affirmer que les rapports spatiaux ou temporels des films sont différents de ceux de la réalité c'est réaffirmer deux choses : premièrement, les films ne sont pas des enregistrements, ils ne reproduisent pas ce dont ils sont la projection ; deuxièmement, le moyen d'expression physique du cinéma obéit à ses propres lois – de même que la peinture n'obéit qu'aux siennes, la littérature aux siennes, etc. Il est alors possible de reproduire une course de chevaux au ralenti, comme il est possible de décrire le récit d'une telle course au ralenti, ou de peindre un cheval cabré en deux dimensions sur une toile. Cela ne nie en aucune façon qu'il s'agisse d'une reproduction de la réalité. Il suffit de savoir comment le faire et que le public puisse comprendre cette forme d'expression.

La réalité cinématographique serait donc une combinaison entre le monde extérieur (photographié et projeté) et notre propre vision fantasmée du monde prenant conjointement place à l'écran. D'ailleurs, « *Hollywood always had a taste for contrasting worlds of the everyday with worlds of the imaginary* » (CoF : 345), nous dira Cavell en citant des films tels

32 Adam Smith. *Essays on Philosophical Subjects*, Oxford, Oxford University Press, 1980, 358p. cité dans, *Encyclopedia of Philosophy*, Donald M Borchert, 2^e éd., Thomson Gale, 2006, vol 9, p.69

que *The Wizard of Oz* (1939), *Lost Horizon* (1937), *It's A Wonderful Life* (1946) ou encore, plus récemment *Being John Malkovich* (1999), *Fight Club* (1999), *Waking the Dead* (2000) ou encore *The Matrix* (1999). Un penseur de prime abord aux antipodes de Cavell, Herbert Marcuse, avait de même souligné la dimension sociale de l'expérience esthétique :

« Par ses éléments propres (le mot, la couleur, le ton), l'art dépend du matériau culturel transmis ; il le partage avec la société existante. Et il a beau bouleverser le sens ordinaire des mots et des images, cette transfiguration demeure celle d'un matériau donné. Tel est le cas même lorsqu'on casse les mots et qu'on en invente des nouveaux – sinon, toute communication serait rompue. Cette limitation de l'autonomie esthétique est la condition à laquelle l'art peut devenir un facteur social. »³³

Le cinéma a comme sujet la réalité et son moyen d'expression est photographique (au sens mécanique tel qu'entendu par Cavell ci-haut). Il n'est donc pas étonnant que la photographie couleur ait aussi trouvé place au cinéma. La représentation du monde pouvait alors prendre une nouvelle dimension. Le procédé technicolor venait ajouter une prose à l'image ; nous parlons ici de cette technique particulière – créée vers 1915 – et non de l'avènement de la couleur en soi. Il n'était pas question uniquement de reproduire les couleurs, il s'agissait de porter un accent, une emphase particulière sur certaines choses – pensons aux chaussures magiques en rubis, au cheval qui change de couleur ou encore à la route de brique jaune dans *The Wizard of Oz*. Le tout avait pour but de véhiculer une image différente – pensons ici au mythe de la beauté du sud d'antan, dans *Gone with the Wind*, accentué par la couleur. Ces films démontrent que « la couleur peut servir à unifier le monde projeté d'une autre manière qu'en se fondant directement sur [...] la cohérence spatio-temporelle du monde réel » (PM : 119).

Les films récents, dans lesquels la couleur n'est pas un besoin de luxe ou de divertissement, mais plutôt un autre moyen d'expression cinématographique, ne jouent pas pour autant un simple rôle de « reproducteur de la réalité vue ». Cavell attire notre attention sur *Vertigo* d'Hitchcock (1958), où la couleur qui nous fait passer d'un monde à un autre est posée comme le passage d'un monde à un autre. Nous pourrions nous permettre d'ajouter à ce propos un film anglais plus récent encore, *The Cook, The Thief, his Wife and her Lover* (1989) de Peter

33 Herbert Marcuse, *La dimension esthétique : pour une critique de l'esthétisme marxiste*, trad. Didier Coste, Paris, édition du Seuil, 1979, p.53

Greenaway, même si Cavell n'en fait aucunement mention. Ce film comporte des thèmes marqués, soulignés par la couleur variant d'une pièce à une autre – incluant les vêtements des différents personnages. Un personnage passant d'une pièce à une autre, en passant par exemple du bleu au rouge, changera à la fois de pièce, de vêtements et d'ambiance, c'est ce que Cavell appelle « poser un monde de fantasmagorie privée » (PM : 123). Les films précités traitent du pouvoir du fantasme, du pouvoir de survivre aux incursions de la science et de la civilité – *Vertigo* est d'ailleurs, en soi, l'ultime exemple de ce fantasme : le personnage principal s'enferme dans un fantasme considérable.

Si le fantasme joue un tel rôle au cinéma, peut-on toujours parler d'une reproduction du réel, d'une multitude d'images du monde? Bien sûr, croit Cavell, car le fantasme n'est en aucun cas coupé de la réalité. Le fantasme est plutôt exactement ce avec quoi se confond quotidiennement la réalité. Renoncer au fantasme équivaldrait à renoncer à notre contact avec le monde, car « c'est par le fantasme qu'est posée notre conviction de la valeur de la réalité » (PM : 124). Il ne s'agit que de penser au conseil de Freud pour s'en convaincre : « Récupérer le fantasme étouffé, de sorte que son pouvoir d'annihilation puisse attirer l'estime du moi, l'admiration des hommes et l'amour des femmes », nous rappelle le philosophe. Contrairement à Marx d'ailleurs, qui, lui, considérerait le fantasme comme étant dissociable de la réalité ; percevant alors en ce fantasme une pure illusion, dont l'homme pouvait, et devait, faire abstraction. Ajoutons à cette citation de Freud une célèbre phrase du jeune Wittgenstein pour nous convaincre davantage du rôle du fantasme en nos vies : « Le monde de qui est heureux est un autre monde que celui de qui est malheureux » (TLP, §6.43). Encore ici, nous retrouvons une proximité inattendue avec l'esthétique d'Herbert Marcuse qui dit que « la forme esthétique révèle des dimensions de la réalité qui sont réprimées ou font l'objet de tabous »³⁴.

Ce que le cinéma affirme alors, ce n'est pas que la réalité est un rêve, ni, bien sûr, que la réalité s'oppose à nos rêves. Mais plutôt que la réalité est un combiné de ces deux éléments et qu'en projetant cette réalité sur un écran, le cinéma tient la réalité à l'écart de nous – tel que nous

³⁴ *Ibid.*, p.33

l'avons mentionné précédemment, le cinéma fait littéralement écran entre nous et la réalité présentée. Le cinéma place alors la réalité ainsi constituée de nos fantasmes sous nos yeux. Le cinéma retient la réalité devant nous, pour reprendre l'expression de Cavell. La résultante est que nous sommes soumis à la réalité – notre réalité composée de fantasmes – mais aussi qu'elle se trouve « soumise aux vues que nous en avons » (PM : 243). Nous prenons alors, à la fois, conscience de la réalité et de l'implication de nos fantasmes en cette réalité.

Le cinéma a un tel impact sur nous que Cavell n'hésite pas à affirmer que nous ne faisons pas que regarder les films, nous les assimilons. Ils viennent prendre une place de choix dans ma mémoire et deviennent même facilement de « nouveaux fragments de ce qui m'arrive » (PM : 206). Bien sûr, ils sont d'une importance variable, d'un individu à un autre. Personne ne peut alors se douter de l'impact d'un film en particulier sur sa vie – tel un souvenir d'enfance. Les films deviennent alors aussi des « segments de nos expériences, de nos souvenirs, de notre vie quotidienne » (PH : 41). S'il ne fait aucun doute que le « gigantisme » des personnages puisse favoriser l'impact personnel des films, nous assimilons les films en nous surtout parce que le monde qui est projeté est notre monde. Ainsi, il est tout naturel que le film puisse prendre place aux côtés d'éléments réellement vécus et vienne jouer le rôle d'un souvenir au même titre que nos propres souvenirs réels.

5.1-DRAMATIQUE RÉALITÉ

Ce fantasme à l'écran peut, par contre, tout aussi prendre la forme d'un fantasme dramatique. Nous avons accepté et incorporé les films dramatiques et fantasmatiques dans nos vies et, ce faisant, nous avons accepté ce qu'ils représentaient comme étant la réalité. Il s'agissait de la réalité, mais une réalité dramatisée. Cavell ne croit pas que le cinéma ait permis d'accepter cette réalité fantasmée. En fait, il s'agit plutôt de l'inverse. Si nous avons si facilement accepté la réalité cinématographique, c'est que nous avons déjà une vision dramatique de la réalité : « le film n'a fait que confirmer ce que le dix-neuvième siècle avait achevé » (PM : 129), croit le philosophe américain. Soit, nous laissons une « image », une impression dramatique de la réalité.

La philosophie est devenue le bien de l'ensemble des hommes, en ce sens où chacun est son propre philosophe. Quand chaque homme devient son propre philosophe, il devient aussi son propre sophiste. Ennemi le plus intime de la philosophie, le sophiste est désormais présent partout (PM : 131). La philosophie se trouve alors dans une situation où elle ne sait plus à qui s'adresser, elle ne sait plus à qui prêter sa voix. Elle lance alors des pistes en plusieurs directions dans l'espoir qu'une d'elles réponde au désir de faire sens. La société et la perception de la société sont passées au-delà de la perception dramatique; la société moderne est devenue mélodramatique. Le cinéma américain débute tel le théâtre victorien : il fait de la foi dans les conséquences effrayantes du règne de la raison un élément important de son expression. Réponse à l'appel prophétique de Nietzsche pour une qualification au-delà du bien et du mal, le cinéma est une reproduction de ce mélodrame du progrès moderne – c'est aussi ainsi que la théâtralisation de la politique prend une ampleur nouvelle.

Marx a d'ailleurs été le premier à tenter de nous sortir de cette situation burlesque. Notre place dans la société nous est devenue inconnue, la connaissance du moi ne s'acquiert qu'avec la connaissance du moi social, et donc avoir une place dans la société signifie inévitablement prendre cette place – comme si, nous dit Cavell, « ce qui était “inconscient” chez un adulte, ce n'était pas simplement son passé psychique, mais son présent social, également douloureux et difficile à reconnaître » (PM : 132). La société moderne, c'est d'abord et avant tout la découverte de l'individualité moderne, une individualité souvent dépeinte comme isolée, exilée ou dépossédée (il suffit de lire Machiavel, Rousseau ou Marx pour s'en convaincre, nous fait remarquer Cavell).

Il est souvent affirmé que les Grecs ont découvert le moi et que les XVIII^e et XIX^e siècles ont découvert l'enfance. Cavell ajoute alors que la modernité a découvert l'adolescence. Cette période de la vie où l'on doit choisir et décider de la place que nous occuperons en société. Il s'agit d'un choix d'« identité » – « Que ferons-nous? » et « Qui serons-nous? » – qui résulte de notre découverte de la société, de la communauté pour reprendre le terme employé par Cavell. C'est à ce niveau que se situe alors l'autodramatisation de la société (et son complément : le romantisme), soit celui de l'autodramatisation du moi. Si la peinture ou la sculpture ont pu fuir la

représentation humaine – vers l'abstraction, le rêve, etc. – le cinéma, lui, ne peut y renoncer. Il est une représentation de l'autodramatisation du moi.

Le désir de regarder le monde sans être vu renvoie à cette question : « Qu'est-ce que nous désirons voir et dans quel but? » Nous désirons voir le monde même, dans sa totalité. Nous voulons, littéralement, tout voir! Le problème étant que c'est précisément ce que la philosophie moderne nous a avoué être impossible – comme étant métaphysiquement hors de notre portée (ne nommons que Kant, Hume, Locke, Marx ou Kierkegaard). Vouloir voir le monde même, c'est, nous dit Cavell, vouloir la condition du visionnement en tant que tel. En d'autres termes, nous posons notre lien au monde en le visionnant, nous désirons donc que l'entièreté de ce visionnement nous soit donné. Cavell ajoute que nous le regardons moins que nous ne l'épions de derrière notre moi. « Ce sont nos fantasmes, presque complètement frustrés aujourd'hui et enragés, qui sont hors de vue et qui doivent le rester. Comme s'il nous était devenu impossible d'espérer que quiconque pût les partager » (PM : 141).

C'est bien pourquoi les films nous apparaissent souvent plus naturels que la réalité. Non parce qu'ils sont une fuite dans le pur fantasme, mais parce qu'ils « constituent des répit par rapport à la fantasmagorie privée et à ses responsabilités; par rapport au fait que le monde est déjà dessiné par le fantasme » (PM : 142). Ils permettent au moi de s'éveiller et de cesser d'enfouir nos fantasmes au plus profond de notre être et de les nier. Ils nous convainquent de la réalité du monde de la seule manière possible de réellement nous en convaincre : en en prenant des vues.

Nous avons brièvement souligné que Cavell semble agacé par l'idée que le tableau ou la photo ne projette – ou ne représente – jamais vraiment la réalité. Si Cavell en est si agacé, c'est qu'il lui semble que l'on utilise régulièrement ce qu'il nomme un « scepticisme de pacotille » pour fuir, voire nier, notre responsabilité humaine. Cette responsabilité, tel que nous avons pu le voir dans la partie portant sur le langage, c'est celle des intentions et des conséquences de nos actions, notre obligation personnelle à faire sens – qui, par extension, devient une responsabilité des actions et propositions artistiques. Cavell n'hésite d'ailleurs aucunement à parler ici d'une

suite au péché originel! Avons-nous besoin de fuir cette responsabilité? Peut-être bien, répond Cavell, mais, chose certaine, en niant les revendications de cette responsabilité nous nous éloignons de la voie de la liberté. Tout comme fuir le scepticisme dans la vie quotidienne, le fuir lorsqu'il se présente à l'écran aurait les mêmes effets. Nier que le film représente bel et bien la réalité est une manifestation concrète de ce scepticisme de pacotille.

7-TECHNIQUE ET CINÉMA

7.1-LA CAMÉRA

Tout au long de ses écrits sur le septième art, Cavell exprime clairement la possibilité d'écrire et de penser le cinéma américain comme toute autre forme d'art. Le recours fréquent à la technologie ne dilue pas le pouvoir du cinéma, bien au contraire. Il démontre plutôt qu'une partie du pouvoir du cinéma est étroitement liée à la production technologique de cet art. Voyons de plus près quel rôle joue la technique au cinéma : nous pensons ici particulièrement à la caméra et au son.

La caméra est nécessairement obligatoire à la production cinématographique. Elle se trouve pourtant pratiquement toujours hors de la projection, elle est toujours hors champ pour employer des termes cinématographiques. Inexistante à l'œil du spectateur, hors du monde de la projection. Cavell nous dira à ce sujet que la caméra est « hors de son sujet comme je suis hors de mon langage » (PM : 173). Si Wittgenstein met beaucoup d'accent sur le caractère public du langage, il considère aussi l'importance de la responsabilité face à la signification que nous accordons aux mots. De même, cette responsabilité n'est pas moins collective : « si ce que nous partageons est superficiel, c'est aussi notre responsabilité » (PM : 173). Cet élément particulier du langage s'observe aussi au cinéma en rapport à cette technique généralement hors champ. L'entrée de la caméra dans le champ se voit surtout dans les films de type documentaire où le documentariste ressent le besoin de démontrer et de faire reconnaître sa présence aux spectateurs comme pour justifier son intrusion dans son sujet. Dans les fictions, la caméra est visible surtout par l'utilisation de certaines techniques telles que le zoom, les soubresauts, etc. Cavell pose alors une

question : pourquoi l'image projetée ne pourrait-elle pas démontrer, à elle seule, la présence de la caméra? Nous ne doutons pas que l'image projetée provienne d'une capture mécanique par une caméra, mais pourquoi donc n'en doutons-nous pas?

La caméra est souvent considérée comme étant le prolongement de l'œil, voire le remplacement de cet œil. Normal donc qu'elle ne puisse figurer dans le champ de vision. Il est tout aussi normal qu'une caméra placée physiquement là où se situe un personnage puisse représenter ce que le personnage en question voit – la caméra ose prétendre, dans un tel cas, remplacer la vue du personnage. Cette idée d'une caméra qui se substitue à la vue du personnage rend aussi l'image non plus uniquement telle une chose vue, mais comme porteuse d'une humeur spécifique dans laquelle la chose est vue – la vision teintée par le fantasme, pourrait-on dire. Car ce que nous voyons, ce n'est pas « la vue », c'est ce que voit un personnage – c'est ce que voit le personnage tel qu'il le voit, dans ce contexte, comportant un bagage « d'états » (au sens émotif) généralement amplifiés par le jeu de caméra, le montage, etc. Ce n'est plus simplement la vue, c'est une perception humaine, incluant ce qu'elle peut présenter d'émotions et d'appréhensions. Outre le choix de l'emplacement physique de la caméra (le choix du « quelque part » : la distance, l'angle, etc.), il y a donc le choix de la vue (la profondeur de champs, par exemple (PM : 193)). Et en ce sens, nous pouvons prétendre que la caméra trouve le moyen de s'affirmer, car elle fait bien plus que reproduire le monde vu, elle démontre la vision particulière d'un individu dans une situation donnée.

De même, il serait intéressant de faire un lien entre ce rôle de la caméra qui est, à la fois, une forme d'extension de la vue et extérieure au corps – elle est mécanique – et de l'implication du fantasme au cinéma. Une fois de plus, nous pouvons faire un lien avec un philosophe de prime abord bien différent de Cavell. En discutant du rêve, Didi-Huberman affirme : « Tous reconfigurent leurs organes hors de leurs frontières, et tous usent des signifiants de leur langue maternelle comme autant d'appareils à modifier leur corps ou à redonner naissance à leur chair,

pour constamment transgresser la fonctionnalité de leur corps propre ³⁵. » Il s'agit d'une des fonctions inconscientes jouées par la caméra qui s'accorde avec Cavell.

Dire que la caméra ne peut que révéler ce qui lui est révélé, c'est dire que la caméra n'est qu'une machine et que, ce faisant, elle est stérile. Elle fait ce qu'on lui fait faire. La caméra en soi ne ment pas – ni plus ni moins que la machine à écrire, nous dira Cavell. Nous savons que ce que Cavell entend par « automatisme » : ce sont tous les gestes de la caméra qui peuvent signifier quelque chose, ce sont aussi les coupes, le rythme de montage, les cadrages, etc., bref, des moyens d'expression physiques du cinéma. Ces moyens d'expression sont des vecteurs des intentions du cinéaste, ils sont l'équivalent de la syntaxe du langage.

La photographie permet de connaître à la fois l'apparence et la réalité – bien que l'une soit impossible à prédire à partir de l'autre. Le cinéma, quant à lui, révèle la réalité avant que les apparences ne soient connues. Alors que l'épistémologie cherche à savoir « si, et comment, vous pouvez prédire l'existence de l'une à partir de la connaissance de l'autre » (PM : 239), Cavell se permet d'affirmer que le cinéma inverse nos convictions épistémologiques sur les apparences et la réalité.

Les techniques utilisées par le cinéma sont donc un véritable couteau à deux tranchants. Car si elles permettent au cinéma de rester fidèle à sa nature, elles peuvent aussi jouer le rôle inverse en tentant de priver le cinéma de sa capacité de monstration du monde – théâtralisation de la réalité, passage d'une intensité mystérieuse du récit à une intensité mécanique grâce à la technique, etc. Mais en aucun cas Cavell ne croit que cela doit signifier que les artistes doivent exercer un conservatisme total, bien au contraire. Il faut « permettre à de nouvelles procédures, à de nouveaux formats, de prolonger la capacité particulière du cinéma à révéler tout ce qui lui est révélé et seulement ce qui lui est révélé » (PM : 179).

35 George Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, édition de Minuit, Paris, 2001, p.47

7.2-LE SON

Si le cinéma représente la réalité, il en est tout de même des aspects qui semblent volontairement être éliminés de sa reproduction. Sur cette question, Cavell s'intéresse particulièrement à l'absence de silence au cinéma. Pour ce faire, il porte brièvement son attention sur l'histoire du son au cinéma. La technologie permit non seulement la prise de son, mais aussi à l'artiste de se libérer du micro – par le fait même, à la caméra d'avoir une grande mobilité. La plus grande servitude du son au cinéma est la synchronicité. La possibilité de suivre par la vue et le son un acteur dans ses moindres mouvements a, en quelque sorte, poussé leur couplage. Ce besoin prend sa source dans le désir de reproduire le monde, bien sûr, mais il vient aussi d'une réalité encore plus profonde. Soit que « les mots dont nous avons besoin ne sont pas synchrones avec les occasions où nous en avons besoin, ou dans laquelle ces occasions les fuient » (PM : 198). Ne pas trouver les mots justes, être emporté par l'émotion, l'autocensure, etc., bref plusieurs situations différentes semblent plutôt favoriser une atmosphère d'incommunicabilité, comme le dit si bien Cavell.

Mais Cavell décèle une nouvelle libération du cinéma qui rejette la synchronisation (parole et locuteur) et sa propension à présenter le locuteur sous des « formes où il ne peut y avoir de parole » (PM : 199). Cette libération provient de ce sentiment d'indicible, cette peur qui nous habite que les mots ne viennent pas au bon moment, dans les bonnes situations – cette forme sournoise de scepticisme quotidien où nous sommes effrayés par notre devoir de faire sens et la possibilité du langage de nous dépasser, d'en dire plus que nos mots ne semblent dire. Le corps prend alors souvent la place de la parole par une « expérience qui est hors de la portée des mots » (PM : 204) : le cinéma parlant explore alors brièvement le silence.

Précisons, au passage, qu'il n'y eût jamais vraiment de cinéma muet selon notre philosophe américain. Il fut plutôt nommé « muet » après que certains films eurent reproduit la parole – c'était un geste de satisfaction envers une reproduction du monde plus fidèle. Dans le cinéma dit muet le silence n'était pas davantage présent, la voix était remplacée par le texte qui ne prend pas moins le rôle de la parole. Précisons que Cavell ne perpétue pas l'éloge de la radio

de l'époque d'avant la télévision, comme si la radio privilégiait davantage l'imagination que la télévision. Pour Cavell, ni l'ouïe ni la vue ne font pas appel à l'imagination. Elles sont plutôt, respectivement, conviction immédiate et intelligibilité immédiate.

Le parlant a aussi et surtout servi à souligner des faits ontologiques : la gaucherie de la parole, la sottise, les duplicités et les dissimulations de l'affirmation, la frustration d'être inarticulé, etc. La tâche est alors de découvrir « la poésie dans la parole » (PM : 201), une poésie de la parole synchrone – où ce qui est dit est dit en ce moment précis. Les répliques cyniques et brèves régulièrement entendues au cinéma ne présentent que des occasions de rompre le silence. Des occasions où les mots ne vont pas au-delà du moment où ils sont exprimés. En ce sens, il s'agit alors d'occasions où le silence se réaffirme naturellement.

8-IMAGE MOUVANTE DU SCEPTICISME

Mais revenons à ce concept de projection du monde, car c'est bien à ce sujet que nous pourrions cerner plus adroitement la capacité propre au cinéma d'observer de façon originale le scepticisme immanent à nos vies quotidiennes et nos relations aux autres. À la toute fin de son ouvrage *La Projection du Monde*, Cavell affirme que le film présente un « monde complet sans moi, mais qui m'est présent » ce qui, par définition, est le « monde de mon immortalité » (PM : 212). Cette immortalité du film, la possibilité de voir le monde sans que nous en fassions partie, est un des éléments à la fois les plus importants et les plus dangereux du cinéma. Car voir le monde de l'extérieur, c'est, nous dit Cavell, hanter le monde plutôt que d'affirmer notre existence en lui, affirmer notre existence en ce monde. Nous hantons le monde parce que nous avons cette impression qu'il nous reste des actions inaccomplies à accomplir. Rassurons-nous, par contre, aucun mal ne peut-être fait en hantant le monde par les films, si ce n'est l'immense place qu'ils peuvent prendre en nos vies.

C'est cet ensemble de points qui fait dire à notre philosophe que le cinéma est « une image mouvante du scepticisme » (PM : 242). Les choses et les personnes projetées sur l'écran par les films sont réelles, mais elles n'existent pas présentement (au moment de la projection,

pourrait-on dire). Par conséquent, le rôle que joue la réalité dans un film fait du monde (au sens global) une image mouvante du scepticisme. Le scepticisme, en niant l'existence du monde extérieur, débute d'ailleurs en confirmant cette conviction. La possibilité du scepticisme est une constituante même de la connaissance humaine, tel que nous avons pu le constater au tout début de cette étude. Que nous ne connaissons pas la réalité avec certitude est un fait incontestable de connaissance. En aucun cas, cela n'entraîne que nous ne pouvons connaître le monde – ni que nous ne pouvons nous connaître comme partie du monde, littéralement connaître « *us in the world* ». L'angoisse éprouvée au visionnement du cinéma se situe précisément dans sa « démonstration qu'il s'acharne à faire de ce que nous ne savons pas à quoi tient notre conviction de la réalité » (PM : 242). Nous pourrions même imaginer qu'en ce sens, le cinéma serait de ces cas exceptionnels dont Merleau-Ponty parlait lorsqu'il affirmait que la vérité d'une expérience de la vision ne peut « se saisir dans l'ordinaire de la vie, car elle est alors dissimulée sous ses propres acquisitions. Il faut nous adresser à quelques cas exceptionnels où elle se défasse et se refasse sous nos yeux ³⁶ ». Le cinéma semble posséder ce pouvoir exceptionnel de défaire et refaire la réalité quotidienne devant nos yeux. L'art éprouve le désir de s'adresser à la réalité dans le but de lui opposer nos illusions. Certes, il existe bien d'autres moyens de satisfaire notre vision que le visionnement de la réalité cinématographique. Mais nier cette forme de satisfaction des plus efficaces, nier que ce que le film projette sur l'écran est bel et bien la réalité quotidienne, est une parodie du scepticisme, un scepticisme de pacotille.

³⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1945, p.282, cité dans, *L'homme qui marchait dans la couleur*, George Didi-Huberman, édition de Minuit, Paris, 2001, p.60

CHAPITRE II

CINÉMA ET SOCIÉTÉ AMÉRICAINE : ENTRE COMÉDIE ET MÉLODRAME

1-LE LIEU

Un élément intéressant de la théorie cavellienne de cinéma concerne l'espace réservé aux acteurs. Il est trop facile d'établir une dichotomie entre cinéma et théâtre en affirmant que les acteurs se trouvent dans le même espace que nous alors que ce n'est pas le cas au cinéma, la particularité de la présence des acteurs ne réside pas là. Cavell établit en fait que la différence s'établit plutôt dans le temps. Si l'argumentaire basé sur l'espace est repoussé du revers de la main par Cavell, c'est qu'il est généralement, selon lui, basé sur une fausse représentation de l'espace – ou plutôt, de la manière dont il est possible d'interagir dans un espace donné. Imaginer qu'il serait possible de monter sur scène au théâtre parmi les acteurs, c'est croire que cela n'aurait pas comme conséquence de faire stopper la représentation en cours. Si les acteurs du théâtre nous sont présents, il n'en reste pas moins qu'il est tout de même impossible d'« entrer » dans le monde qu'ils présentent au moment où nous en sommes les spectateurs. En vulgarisant à l'extrême, nous pourrions affirmer que nous sommes présents dans le même lieu, mais séparés en deux mondes différents ; l'interaction de l'un dans le monde de l'autre ferait cesser le déroulement normal de la présentation des deux mondes. Nous devons tenir compte, par ailleurs, qu'il serait tout aussi impossible d'entrer dans le monde d'un film – cela n'aurait pour

conséquence que de briser l'écran. Comme dans l'allégorie de la caverne de Platon, la réalité présente nous est cachée, elle est derrière nous, et nous ne pouvons qu'apercevoir les ombres sur les murs. Autant au théâtre qu'au cinéma, donc, la présence des acteurs n'est pas l'élément le plus important. Ce qui l'est, par contre, c'est que les acteurs nous sont présents, l'espace métaphysique est le nôtre, mais la barrière est le temps. Nous ne partageons pas un futur ou un passé avec les acteurs, nous sommes exclus de cette possibilité. Le monde filmé est profane, il est extérieur à nous.

De même, tout ne nous est pas montré au cinéma. Le déplacement des personnages, par exemple, est souvent volontairement absent. Mais le déplacement des personnages n'est pourtant pas discontinu. On choisit simplement de montrer des bribes du monde que le spectateur assemble de par sa propre expérience du monde. Nous pourrions alors affirmer que ce qui n'est pas montré dans ces déplacements, ce n'est pas le lieu, mais le moment – le *quand* – du déplacement. Le sentiment d'inquiétante étrangeté fait aussi naturellement partie du cinéma. Ces moments où, dans la vie, on s'arrête un moment pour se surprendre d'en être rendu à cet endroit, ce moment où l'on tente de comprendre comment deux personnes peuvent aboutir au même lieu au même moment, etc. La métamorphose d'une vie par une rencontre (souvent inattendue) ou une juxtaposition de hasards sont des éléments récurrents du cinéma. Ces moments démontrent l'importance que le cinéma accorde au lieu et à l'espace.

Cette importance du lieu au cinéma n'est pas étrangère à sa capacité de reproduire le monde et venir prendre une place de choix dans nos souvenirs – sans oublier le rôle occupé par le fantasme dans cette équation. « L'histoire du cinéma est pleine de tous ces lieux possibles. Des lieux inventés, réinventés, reconstruits ou transfigurés qui, à chaque film, impriment leur marque mémorable, offrent à la réminiscence comme un cadre inaltérable ³⁷ » nous dit Didi-Huberman. Une propriété du cinéma que ce dernier n'hésite pas à appeler « la magie des lieux ».

37 Georges DiDi-Huberman. *Phasmes : essais sur l'apparition*, Paris, Édition de Minuit, 1998, p.228

2-LA CONDAMNATION AU SÉRIEUX

La succession des projections automatiques n'a pas à poser l'être-présent du monde et l'être-présent au monde (pour reprendre les termes employés par Cavell ici, c'est-à-dire : le monde est là, présent dans la projection), elle n'a pas à nier le public ou lui faire face (la projection sur écran évite d'avoir à faire cet exercice) ou encore à vaincre ou proclamer la présence de l'artiste (une fois réalisée, l'œuvre lui échappe) ; ainsi le cinéma a su éviter une des perplexités les plus imposante du modernisme : la condamnation au sérieux.

Le mouvement libère le sujet photographié et le spectateur. La présence du passé libère le spectateur de la nostalgie. Mais c'est aussi une théâtralisation de l'image que de faire du passé une présentation. Ce qui fait dire à Cavell que le sujet cinématographique n'est plus fixé dans une pose – tel qu'en photographie – mais plutôt figé dans un style. Il s'agit alors pour le créateur de « trouver des vecteurs dans le cadre desquels les types puissent projeter l'être-présent du monde » (PM : 164).

Comment le cinéma réussit-il cet exploit ? Il capte notre impuissance dans le monde – notre distance, notre éloignement (*separateness*) face au monde et face à autrui – et la présente en tant que condition de l'apparition naturelle de ce monde. En somme, le cinéma nous promet que « rien de ce qui est révélé par le monde en sa présence n'est perdu » (PM : 164).

Le cinéma peut aussi échapper « au sérieux » par son mode de distribution. Si le cinéma occupe une telle place de choix dans les habitudes culturelles des gens, c'est parce qu'il répond aux exigences des biens de consommation. Chaque copie d'un film possède le même statut ; contrairement à la peinture ou à la sculpture, par exemple, il n'existe pas de telle chose qu'un original et de vulgaires copies du premier. Une copie de film n'est pas le succédané d'un original – tant qu'elle est complète et de qualité – mais sa propre manifestation. C'est bien pourquoi le cinéma a pu s'imposer d'une telle façon dans notre société de consommation. Se procurer un film, c'est se procurer l'œuvre et non une vulgaire reproduction. C'est un élément non négligeable pour un moyen d'expression artistique employé en une société consumériste.

3-CINÉMA ET SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

L'espace occupé par les films hollywoodiens s'explique tout aussi par une particularité propre à la société américaine, selon Cavell. La relation des Américains face à leurs créations artistiques se résumait parfois à être soit trop élogieux, soit à ne pas les considérer à leur juste valeur (PH : 39). Les Américains auraient en fait tendance à considérer le cinéma hollywoodien (même parfois le cinéma indépendant américain) différemment du cinéma étranger. Jugé fréquemment comme moins « réflexif », moins « analytique » – parfois avec raison, parfois non – le cinéma américain est généralement tenu à l'écart d'une perception de grande création inatteignable, difficile d'approche – une conception du cinéma « *as food for thoughts* » (PH : 41) – accompagne souvent le cinéma étranger. Ne pensons qu'au cinéma français ou allemand, qui lui, est justement plutôt perçu comme une telle « nourriture pour l'esprit ». Le film américain reste ainsi plus proche de son auditoire et peut alors s'amalgamer à nos vies quotidiennes et nos souvenirs avec plus de facilité – particulièrement le cinéma hollywoodien, plus populaire et facile d'approche.

Ce qui, par ailleurs, répond de façon plutôt précise à une des questions soulevées en introduction à cette partie portant sur le cinéma, pourquoi donc Cavell s'intéresse-t-il autant au cinéma? Pourquoi Cavell met-il une telle emphase sur l'étude de cette forme d'expression et, plus particulièrement, sur le cinéma américain? Cavell répond encore plus précisément à ces questions dans *Contesting Tears* alors qu'il affirme que le cinéma a joué un rôle différent en Amérique qu'en Europe. S'il en est ainsi, c'est en partie en réaction à l'absence d'un « édifice de la philosophie » (CT : 72) en Amérique – tel qu'il peut exister en Europe. Puisque l'Amérique n'avait pas moins le même appétit pour la découverte et le questionnement de soi (et sur soi) que l'Europe, le cinéma serait venu occuper l'importante place laissée vacante par la philosophie dans la constitution de la culture américaine. Ainsi, les films occupent donc l'important espace critique et analytique de la philosophie et viennent prendre une importance culturelle telle qu'ils nous permettent d'analyser les questionnements à la source de certains types de scepticisme (*self-thought, self-invention, etc.*). Le cinéma américain répond, pour la culture américaine, à ce

besoin de penser et nourrit l'ambition d'une culture qui désire s'examiner publiquement. Mais, en raison de l'absence d'une structure philosophique d'importance en Amérique, le public a parfois de la difficulté à le saisir ; « *like the difficulty of grasping a remariage comedy, the difficulty of grasping a Melodrama of the Unknown Woman, assessing its thought, is the same as the difficulty of assessing everyday experience* » (SC : 227, voir aussi : PH : 41). L'absence de tradition philosophique américaine que déplore Cavell rend plus difficile l'analyse profonde de ses œuvres par la population – d'où possiblement cette image d'un cinéma léger, divertissant, sans réelle substance, qui n'est pas toujours méritée.

3.1-CINÉMA ET MORALE – « *MORAL PERFECTIONNISM* »

Puisque nous abordons le sujet du cinéma hollywoodien, il serait de bon ton d'aborder la question de la morale au cinéma. Souvent décrié pour son manque de morale – la violence et l'hypersexualisation tombent sous le feu des projecteurs des différents médias et groupes sociaux – ou considéré uniquement comme de vulgaires recettes cherchant à reproduire un certain modèle social conformiste, voire comme de la propagande, le cinéma commercial n'a pas toujours bonne presse en études cinématographiques. S'il est vrai que certains films commerciaux peuvent parfois nous sembler discutables, Cavell aborde surtout la fonction commune « observée » dans les films de l'âge d'or du cinéma. Cette fonction commune, cette représentation commune, repose sur une question de morale³⁸. Cavell, dans *La Projection du Monde*, se questionne à savoir s'il est juste d'affirmer que, dans de telles œuvres, le bien triomphe toujours du mal?

Il est ici plutôt question de « perfectionnisme moral », selon Cavell. Avant même de publier *Pursuits of Happiness*, il exprimait en effet dans *La Projection du Monde*, l'obligation morale fournie par le film d'impérativement rechercher le bonheur. C'est dans *Condition of Handsome and Unhandsome...* que Cavell identifie le perfectionnisme en tant que « dimension ou tradition de la vie morale » (CHU : 2) – un terme qu'il emprunte à Emerson. Il s'agit là non

38 voir Stanley Cavell, « *Moral Reasoning : Teaching from the Core* », 2001, chap. in CoF, p349-361

de caractéristiques claires, mais plutôt d'une thématique ouverte comprise dans une partie de la littérature occidentale. Sans trop vouloir nous étendre sur le sujet, nous croyons tout de même que la question du perfectionnisme est importante pour comprendre la lecture que fait Cavell de la remise en question des personnages dans les « comédies du remariage » et dans le « mélodrame de la femme inconnue », genre où s'exprime le scepticisme dont nous venons d'établir les bases.

On peut admettre que le cinéma permet l'observation d'une certaine forme de morale dans l'abondance des « conversations spirituelles mais aussi des confrontations et des questionnements » (CNRM : 92). Le cinéma fournit donc « l'espace où évaluer le cadre moral dans lequel vous raisonnez », compris comme « la position que revendique un agent moral lorsqu'il fait face à autrui en juge » (CNRM : 95).

Mais le cinéma permet aussi de voir des bribes de vie quotidienne où des individus fuient l'obligation morale. Le rôle de l'art, et particulièrement du cinéma, est donc aussi important en ce sens. Car il possède le pouvoir de créer de « spectaculaires contextes » dans lesquels « *the human capacity for improvisation of thought and action is released from the normal constraints of moral judgment* » (CoF : 334). Il s'agit là d'un facteur important, car le cinéma permet aussi, dans de telles circonstances, de fuir l'obligation morale d'être intelligible – une des sources les plus importantes de scepticisme face à autrui, avons-nous pu faire remarquer. Le perfectionnisme moral au cinéma nous permet de voir se réaliser des situations où la possibilité d'être relevés de la lourde responsabilité des mots, du sens de ceux-ci, et du partage du monde (morale, formes de vie, règles, concepts, etc.) nous permet de créer un « bouclier face à nos aspirations morales – devant notre désespoir à les atteindre » (CoF : 340).

4-LE RÔLE DES ACTEURS

Il est très rare de voir Cavell utiliser le terme « acteur ». C'est qu'il éprouve des réticences à nommer acteurs les sujets du cinéma. S'il en est ainsi, c'est qu'ils sont, pour lui, ni plus ni moins acteurs que tout être humain. « Il est évident qu'ils [les acteurs] sont acteurs à la

manière de tout être humain » (PM : 204). On devine immédiatement une filiation possible avec l'œuvre du sociologue Erving Goffman selon qui nous sommes, nous les sujets sociaux, des acteurs qui jouons différents rôles en différentes situations sociales – consciemment comme inconsciemment d'ailleurs. Cavell développe cette idée plus en profondeur dans la deuxième édition de *La Projection du Monde* :

Ce n'est pas simplement que nous remplissons certains rôles dans la société, que nous interprétons certains emplois, détenons certaines charges, mais que nous sommes distingués, ou réservés, pour des raisons parfois incompréhensibles, en vue de récompenses ou châtements parfaitement disproportionnés avec tout ce que nous nous reconnaissons avoir fait ou été, comme si notre vie était la mise en scène d'un conte où les mots nous échappent sans cesse. (PM :233)

Et c'est bien en ce sens que nous osons le comparer au sociologue canadien qui exprime, presque mot pour mot, une vision du « sujet », de l'acteur social, en toute correspondance avec cette vision de l'acteur de Cavell. Pour Goffman, nous agissons quotidiennement tels des acteurs devant public. « Les personnes auprès desquelles on joue un rôle donné, par exemple dans le monde professionnel, ne sont pas les mêmes que celles avec lesquelles on joue un autre rôle, par exemple dans la sphère privée »³⁹. Cette multiplicité des rôles qu'a à jouer l'homme contemporain le pousse alors à « présenter un grand nombre d'actions derrière un petit nombre de façades »⁴⁰. De telles situations amènent les acteurs à douter de la réalité. Goffman est très proche des propos de Cavell sur cette impression de dérapage de la mise en scène qu'il décrit comme suit : « ils [les acteurs], se demandent quelle sorte d'activité est engagée et s'il y a duperie ou simulation ouverte »⁴¹.

5-« VOIR COMME »

On retrouve aussi plus spécifiquement l'influence de Wittgenstein dans ces mêmes écrits, en compléments de *La Projection du Monde*. Cavell se sert des passages de la deuxième partie

³⁹ Danilo Martucelli, « Erving Goffman, la condition moderne ou le soupçon permanent », chap. in *Sociologies de la modernité*, p.437-473, Paris, Gallimard, 1999, p.441

⁴⁰ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p.33

⁴¹ Erving Goffman, *Réplique à Denzin et Keller*, 1981, cité dans *Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p.318

des *Recherches Philosophiques* de Wittgenstein pour établir ses positions sur la question du « voir comme » (*seeing as*), une question que nous avons brièvement soulevée précédemment sans toutefois l'approfondir. Plusieurs théoriciens de l'art ont vu dans cette idée de « voir comme » une clé. Cavell désire mettre en garde contre l'idée que le « voir comme » de Wittgenstein ne serait qu'une catégorie « chic » de la vision ; ce concept wittgensteinien est en lien à notre rapport face à nos propres mots et au fait que notre connaissance d'autrui dépende des concepts de véracité et d'interprétation. La validité des énoncés empiriques prouvés reposent sur des preuves, tandis que les énoncés qui prétendent à la vérité ne reposent que sur notre acceptation. Cavell le formule de cette manière : « un énoncé vrai est quelque chose que nous savons ou que nous ne savons pas, alors qu'un énoncé véridique est un énoncé que nous devons reconnaître ou ne pas reconnaître (volontairement ou pas) » (PM : 210).

Le concept wittgensteinien de « voir comme » est d'ailleurs un concept que Cavell approfondit en rapport avec le cinéma. Ce concept nous permet de réaliser à quel point le film a une capacité incroyable à révéler le scepticisme face aux choses. Cavell livre l'exemple de Chaplin dans *The Gold Rush* (1925), pour nous permettre de bien saisir cette question. Plus précisément, il nous présente deux scènes de ce film, soit les plus fameuses : la scène du souper de *Thanksgiving* et la scène de la danse des petits pains. Les deux scènes présentent Chaplin faisant passer des objets pour ce qu'ils ne sont pas. Cavell lie ces scènes au concept de « voir comme » présent dans la deuxième partie des *Recherches Philosophiques*. Précisons d'abord quelque peu ce concept : le « voir comme » montre notre capacité à « voir une chose comme une chose, ou comme une autre ». Au sens où l'entendait Wittgenstein, il s'agit de notre capacité à comprendre intimement l'intériorité d'une chose (*the innerness of thing*), la compréhension profonde de la signification que nous accordons aux choses. Si nous revenons à l'exemple de Chaplin, le fait que les deux scènes en question inversent l'utilité des objets prouve, en quelque sorte, ce que dit Wittgenstein et démontre la conscience du « voir comme » chez Chaplin. Préparer un repas avec des souliers comme s'il s'agissait de nourriture et faire danser des petits pains au bout de deux fourchettes comme s'il s'agissait de souliers illustre d'une façon comique ce concept de « voir comme ». Dans les deux scènes, « *his imagination gives habitation to his ecstasy and to his grief* » (CoF : 3).

6-ART ET MODERNITÉ

Les procédés techniques inhérents au cinéma n'impliquent pas nécessairement que le cinéma ne puisse être employé à des fins artistiques. La cinématographie employée à des fins artistiques n'est pas employée pour son pouvoir d'automatisme, elle n'a pas comme but premier de reproduire photographiquement la réalité. Ce qui permet au cinéma de satisfaire le désir de visionner le monde demeure toujours précisément l'automatisme photographique, qu'il en soit le but ou non. En d'autres termes, la seule chose que le cinéma fait automatiquement est de reproduire le monde (PM : 142). Il n'est pas impossible de faire de l'art sans cet automatisme photographique, mais il est toutefois impossible de faire des films – au sens courant du terme – sans qu'ils comportent cet automatisme. Cavell utilise le terme « impossible » en ce sens où un film produit sans cet automatisme aurait, pour nous, perdu son pouvoir cinématographique. Ce qui a permis au cinéma d'être considéré comme une forme d'art est son habileté spécifique, son rapport naturel face à l'automatisme. Notons également que l'automatisme dont parle Cavell n'assure aucunement le succès artistique. Mais la maîtrise de la tradition ou de l'éventail d'automatismes propre à une forme d'art et son déploiement dans une œuvre assure à l'œuvre en question une place au sein de sa tradition artistique.

La question de savoir à quel point le cinéma se différencie du théâtre ou du roman apparaît donc comme une fausse question pour Cavell. À la question « De quelle manière les films sont-ils différents du théâtre ou du roman? », nous devrions répondre « de toutes les manières », dit-il. Affirmer qu'un film doit être « cinématographique » fait autant sens – ou si peu de sens, voire est totalement vide de sens – qu'affirmer qu'un poème doit être « poétique ».

L'impression que le cinéma soit le seul art vivant est aussi examinée par Cavell. Fréquemment, le cinéma se voit accoler le qualificatif « art moderne » et est désigné comme étant le seul art vivant. Il faut se méfier de cette impression, nous prévient le philosophe. Après tout, cette affirmation soit ne fait que vainement lier le cinéma à son époque, soit elle est strictement fausse en suggérant que les arts traditionnels ne sont plus vivants – ou simplement incohérente,

élevant le cinéma à une version de l'art « nouveau et amélioré » tel un savon lessive révolutionnaire! (PM : 137-140)

Le modernisme a vu un repositionnement de la création, d'un point de vue artistique. Non pas que les pouvoirs de l'art se soient épuisés – comme certains le proposent – mais bien que le rôle de l'artiste a changé. L'artiste doit réaliser, avec sa propre création, l'essence de l'art ; il doit devenir la muse de l'art lui-même. C'est que pour l'artiste moderne, il n'est désormais plus question de produire un autre exemple de l'art. Le but est désormais de trouver un nouveau moyen d'expression au sein de cet art – Cavell donne l'exemple de la recherche d'un son particulier, d'un son nouveau dans le jazz ou le rock, ou encore des différents genres de films. Les vecteurs ne sont donc plus donnés d'avance. Pour le créateur moderne, échouer à instaurer un nouveau moyen d'expression devient le stade suprême de l'échec artistique (PM : 143).

L'autonomie n'est désormais plus livrée par la convention d'une forme d'art. Les artistes de la modernité se doivent de constamment questionner les conventions dont ils dépendent. En ce sens, l'autonomie de l'art est un problème pour les artistes de la modernité, et l'idée défendue par Lukacs de « lier société et art à nouveau en demandant que la perspective de l'artiste lui soit livrée par une attitude ou un choix social particulier » (MWM : 116) n'est désormais plus possible.

Les opposants aux théories cavelliennes de la reproduction de la réalité objectent qu'une telle conception ne laisse que peu de place, voire aucune place, à l'art cinématographique – à la portion créative et artistique de ce type d'art. Ces opposants font alors bien souvent un parallèle entre cette question et celle de la peinture moderniste, qui se serait libérée de la réalité. Cavell maintient que l'importance artistique du cinéma tient à sa solution du problème de la réalité. Comment le cinéma peut-il être une telle solution? Par sa « neutralisation miraculeuse du besoin d'établir un lien avec la réalité en la représentant [...] par projections successives de la réalité elle-même » (PM : 249). Mais souvent, loin de régler ce problème de la réalité, le cinéma l'amplifie plutôt en établissant un lien dans la condition de celui qui « voit sans être vu ». Cette condition résulte en un isolement hors du commun. C'est ici, d'ailleurs, que réside un des coûts

du scepticisme. Après tout, comme Cavell le dit si bien dans *Must We Mean What We Say?*, « *Art is often praised because it brings men together. But it also separates them* » (MWM : 193).

La promesse de monstration du monde prend assise dans l'isolement absolu. Pour « satisfaire le désir de voir la monstration du monde, il faut que nous soyons disposés à laisser apparaître le monde en tant que tel » (PM : 211). Hegel vient à la rescousse de Cavell pour expliquer de quoi il s'agit ici : laisser apparaître le monde en tant que tel, c'est « être disposés à l'angoisse, à laquelle seul le monde comme monde, dans lequel nous sommes jetés, peut se manifester ; et c'est à travers cette disposition que la possibilité de notre propre existence commence ou finit » (PM : 212). Il s'agit, en d'autres termes, de laisser le moi se montrer sans qu'il n'intervienne. Tant qu'il n'existe pas de monde où le moi peut être conquis, « notre loyauté envers nous-mêmes est douteuse, et notre loyauté envers autrui est partielle » (PM : 212).

La grande importance, et le plus grand danger du cinéma, c'est qu'il montre un « monde, complet sans moi, qui m'est présent », qui, par définition, « est le monde de mon immortalité » (PM : 212). Nier que le monde soit complet sans moi est la raison pour laquelle nous désirons que la caméra nie la cohérence du monde (sa cohérence comme passé). Car accepter que le monde à l'écran soit bien le monde dans lequel nous vivons c'est aussi affirmer qu'il n'existe qu'un monde – qu'il n'y a pas d'autre monde, que notre monde et le monde du film ne font qu'un. Mais il y a aussi une raison tout aussi valable pour laquelle nous désirons que le cinéma révèle que le monde est cohérent sans nous : l'immortalité. Nous désirons, inconsciemment ou non, que la nature nous survive. Si la nature nous survit, cela revient à dire que le jugement dont nous sommes victime n'est pas le jugement dernier – ce n'est pas la fin de tout. Nous nous sommes éloignés de la nature et constater cet éloignement tout en prenant conscience de son immortalité, c'est réaliser que « si la nature a survécu à cette violence et cette trahison, cela veut dire que la nature humaine a survécu » (SC : 210).

7-THEÂTRE ET CINÉMA

Cavell accorde une grande importance à la tragédie théâtrale dans son analyse du scepticisme. La comédie du remariage poursuit, selon lui, cette analyse du scepticisme en art qu'il avait débutée avec les tragédies shakespeariennes. Nous verrons sous peu en quoi Cavell voit dans les comédies un rapport au scepticisme à la fois contraire et à la fois complémentaire à ces tragédies. Mais précisons tout d'abord d'où vient son intérêt pour la tragédie. Cavell considère que ce que la philosophie interprète aujourd'hui comme du scepticisme, le théâtre élisabéthain l'interprétait comme une tragédie. Les dernières pièces romantiques de Shakespeare faisaient plutôt place à une nouvelle condition théâtrale : la possibilité de contourner, voire de transcender, le scepticisme dans le but d'éviter un destin tragique. En héritant et transformant ces pièces romantiques, les comédies du remariage des années 1930-40 ont su découvrir leur propre façon de surmonter, voire d'outrepasser, ce scepticisme. C'est pourquoi Cavell accorde beaucoup d'importance à ce genre cinématographique. C'est aussi, avoue-t-il lui-même, parce qu'il s'agit d'un genre qu'il a particulièrement chéri dans son enfance, et comme les films font partie de nous et de nos vies, il n'est donc pas surprenant que Cavell privilégie ce genre dans ses analyses.

C'est d'abord un intérêt pour le théâtre shakespearien et des pièces tragiques de cette époque qui le mènera vers le cinéma. Cavell procède « en considérant la tragédie comme l'expression manifeste du scepticisme et le scepticisme à l'égard de l'esprit d'autrui comme la représentation allégorique du scepticisme à l'égard de l'objet matériel » (DSS : 24). Le sceptique face aux autres amplifie la distance qui nous sépare d'autrui, renforce notre éloignement et nous conforte dans notre particularité et dans l'impossibilité de réellement connaître l'autre. Étudier les tragédies dans ce contexte fait sens, car, comme il le soulignera dans *The Claim of Reason*, « both skepticism and tragedy conclude with the condition of human separation, with a discovering that I am I. Acknowledgement is to be studied, is what is studied, in the avoidances that tragedy studies » (CR : 389). C'est aussi pourquoi Cavell peut s'intéresser à Beckett. Il s'intéresse à la pièce *Fin de partie* (*End Game*) de Beckett non parce que Beckett y traiterait d'un quelconque « échec de la signification », mais plutôt pour la raison inverse : son total succès à démontrer notre incapacité de ne pas dire ce que l'on veut dire (MWM : 117).

Mais qu'est-ce qui différencie la tragédie de la comédie? Qu'est-ce qu'un genre? Dans *La Projection du Monde*, Cavell soutient que chacune des possibilités d'un médium est ce qu'elle est uniquement si nous la considérons en lien avec les autres possibilités du médium. Pour comprendre cette affirmation, avouons-le plutôt cryptique, et établir les liens avec la philosophie du langage, voyons comment procède Cavell. Il s'agit d'un parallèle avec Emerson et Thoreau : chaque mot est ce qu'il est uniquement si nous le considérons en lien avec les autres mots du langage. Tout comme un langage, donc, un médium est un tout (une forme de vie, aurions-nous envie de souligner en termes wittgensteiniens). C'est pourquoi, dans *Pursuits of Happiness*, Cavell affirme que le genre d'un film est une condition interne de ce film ; par exemple, une comédie du remariage remplit les conditions constitutives propres à son genre. Il est donc normal que la lecture que l'on fait d'un film soit dictée notamment par les conditions internes du genre auquel il appartient. Attardons-nous d'abord à ces conditions.

8-LES COMÉDIES DU REMARIAGE ET LE SCEPTICISME

Nous nous pencherons sur les deux genres cinématographiques que Cavell nomme « les comédies du remariage » et « les mélodrames de la femme inconnue ». Présentons d'abord en quelques points ce que sont les « comédies du remariage » (SCLS : 88) :

- Ces films présentent des tensions entre un homme et une femme, tensions issues d'une lutte pour l'égalité, la liberté mutuelle et la reconnaissance réciproque;
- Le dialogue entre le héros et l'héroïne contribue à leur reconnaissance mutuelle et plus particulièrement à se pardonner l'un l'autre – et donc à outrepasser la déception et le sentiment de vengeance;
- Avant de reconnaître l'autre, chacun des personnages doit changer. L'homme en abandonnant le contrôle sur la relation et sur lui-même (souvent en se couvrant de ridicule – en chantant, par exemple) et la femme en exprimant finalement son (ses) désir(s);
- La menace, parfois même la réalisation, du divorce ou de la séparation invite à la bonne volonté personnelle et à une relation authentique;

- Le couple n'est pas une réalité acquise une fois pour toutes, mais une conquête quotidienne. La vie de couple n'est plus liée par l'acte de mariage, mais plutôt par une attitude face aux événements – sa capacité à l'aventure, à l'improvisation, à la socialisation.

Les comédies sentimentales classiques reposaient sur une démonstration de la capacité de la société à assurer la continuité des relations. Désormais, il n'est plus possible de s'en remettre à un quelconque cadre social pour maintenir vivante une relation de couple. L'État, l'Église et la société ne peuvent plus garder ce couple ensemble. Ils peuvent toutefois leur fournir la possibilité de se trouver l'un l'autre, ou permettre au couple de trouver assez de temps et d'endroits pour rester ensemble. Le mariage prend alors une importance nationale non parce que l'État sanctionne le mariage, mais parce que le mariage légitime l'État en tant que lieu où le bonheur personnel peut encore être recherché et trouvé. Les films romantiques modernes démontrent donc non seulement qu'un couple peut réussir seul, mais que les individus doivent obligatoirement y parvenir par eux-mêmes. Le bonheur ne peut plus attendre ou compter sur l'aide de la culture, de la société ou de la religion ; il dépend plutôt des qualités personnelles. Ce type de comédie montre un couple se posant comme question « *whether life of good enough justice, of compromise, can be happy enough* » (CoF : 348) nous dit Cavell. Ajoutons que, bien que Cavell utilise principalement les films de l'âge d'or d'Hollywood, il ne faut pas comprendre ce genre comme étant mort. Dans une allocution publiée en 1999 sous le titre « *Concluding Remarks on La Projection du Monde* », Cavell se questionne ouvertement sur la possibilité que ce genre cinématographique soit toujours vivant – un film tel que *Moonstruck* (1987) étant un des fondements de ce questionnement. Chose certaine, « l'existence et la persistance de la comédie du remariage est une question qui mérite encore notre attention » (CoF : 348).

Par comparaison avec la tragédie, la comédie du remariage présentent un rapport inverse au scepticisme : elle accepte – et même souvent célèbre – la reconnaissance, le pardon, le changement, la répétition, la vie quotidienne, la sociabilité et l'amour, la perception et l'imagination, la rencontre du corps et de l'esprit. La tragédie, on le devine, démontre l'inverse : la fuite, la déception, la vengeance et l'isolement.

Les comédies, en tant que genre, sont plaisantes parce qu'elles nous permettent de nous purger de « ce qui n'est pas normal » et du « simplement normal » en riant de nous, en dansant pour nous, en chantant pour nous, et en nous faisant rire, chanter et danser, nous dira Cavell dans « *The Avoidance of Love ; A Reading of King Lear* » (MWM : 267-357). Mais elles ont aussi, malheureusement, leur limite. Car rire un bon coup devant une comédie laisse parfois un grand vide par la suite. Les sujets (la reconnaissance, l'amour, le pardon, la vengeance, etc.) étant les mêmes, il ne serait pas faux de prétendre que ces deux genres qui semblent fort dissemblables à première vue ne sont pas moins similaires et, surtout, complémentaires. Les personnages dans les comédies du remariage sont confrontés au même dilemme : éviter ou reconnaître, pardonner ou se venger ?

Les mélodrames de la femme inconnue, dans la mesure où ils partagent eux-aussi certains traits de la tragédie, ne sont pas très éloignés des comédies du remariage. Les deux genres sont liés par le même mécanisme de négation : ils s'attaquent au déni de reconnaissance. Toujours, dans ces deux genres, la femme cherche à être autonome et créative : un but qu'elle atteindra personnellement dans son rapport à autrui (mélodrame) ou par le mariage suite à une « restructuration » de sa relation et de son rôle (comédie). Il s'agit dans les deux cas de la création d'une nouvelle femme. En cela, ces genres présentent « *the problematic of self reliance and conformity as established in the founding American thinking of Emerson and Thoreau* » (CT : 9). Seulement, dans le mélodrame de la femme inconnue, c'est sa connaissance en soi qui est remise en question – son intérêt envers la connaissance – alors que dans la comédie du remariage il s'agit de choisir l'homme qui fera son éducation vers le bonheur. Ce qui fait dire à William Rothman que la lutte des sexes prend une tangente bien différente dans la comédie et dans le mélodrame : d'une lutte pour la reconnaissance mutuelle dans la comédie du remariage, elle devient un refus de l'homme à reconnaître la nouvelle femme dans le mélodrame de la femme inconnue (ST : 222-224). Qu'il s'agisse d'un genre ou l'autre, par contre, ces films nous laisseraient toujours voir des personnages « *between forgiveness and revenge* » (SCLS : 92).

9-À LA POURSUITE DU BONHEUR

Les comédies du remariage, on s'en doute bien, ne sont donc pas apparues sans raisons. Cavell y perçoit même la matérialisation d'une certaine forme de révolution sociale et individuelle. Car pour surpasser le scepticisme et pour « marcher dans la direction de nos rêves », comme Thoreau l'entendait, « pour joindre les pensées du jour et de la nuit, du public et du privé, pour rechercher le bonheur » une « révolution du social et de l'individu » (PH : 140) était d'abord nécessaire. Ce qui était réellement nouveau dans cette prise de conscience figurant dans le cinéma du remariage, c'est que la femme tentait aussi de marcher dans la direction de ses rêves, comme Cavell le dit si bien. L'homme reconnaissait cette démarche : l'homme et la femme pouvait réaliser cette démarche ensemble, conjointement. C'est, à la fois, la création d'une nouvelle femme, et, à la fois, un pas important dans la « création de l'humain » selon Cavell. Non pas que les films aient créé ce besoin, mais plutôt qu'ils affirment la possibilité, voire la nécessité, d'un changement radical. C'est aussi en cette création d'un nouvel individu que Cavell voit une forme de morale qu'il compare au perfectionnisme d'Emerson – une conception de la morale « à laquelle on accorde peu d'attention aujourd'hui dans l'enseignement moral en comparaison du conflit dominant entre, disons, le kantisme et l'utilitarisme » (CNRM : 86). Les films hollywoodiens du genre « comédie du remariage » et « mélodrame de la femme inconnue » ont donc, tous deux, participé à l'établissement d'une révolution dans le rôle social de la femme et du couple et réinventé le scepticisme politico-social comme « possibilité, et [...] nécessité, de changement radical » (ST : 215).

C'est bien pourquoi un aspect qui attire fréquemment l'attention à la lecture de Cavell – en ce qui concerne ses études portant sur le cinéma, bien entendu – est précisément cette place prépondérante que vient y jouer le rôle de la femme. Alors que, dans le cinéma de l'âge d'or hollywoodien, l'homme est généralement présenté en uniforme et, la plupart du temps, en compétition avec ses semblables, c'est la femme qui vient donner au film sa réelle profondeur. Au point où, se questionne-t-il, c'est tout comme si, pour l'individu moderne, la réalité psychique – l'existence de l'esprit (au sens de *mind*) – n'était désormais plausible que dans son aspect féminin.

Tant les comédies du remariage que les mélodrames de la femme inconnue soulignent le cheminement du rôle principal féminin. Les comédies présentent une femme cherchant l'homme idéal pour parfaire son éducation personnelle (la femme cherche l'épanouissement par la connaissance). Les mélodrames présentent quant à eux la quête de la femme sur un ton ironique, puisque sa connaissance devient l'objet même du fantasme de l'homme cherchant à partager ses secrets. Les relations entre hommes et femmes sont donc bien différentes entre ces deux genres. Dans les comédies du remariage, les personnages recherchent une reconnaissance mutuelle (bien que pas nécessairement égalitaire) à travers cette lutte des sexes. Alors que dans les mélodrames, la femme isolée et « non reconnue » est bouleversée, et recherche sa position sociale par l'équilibre entre ses différents rôles et aspirations (femme autonome, mère, épouse, etc.).

Dans ces deux genres de cinéma étudiés par Cavell, la femme cherche une forme d'accomplissement : elle cherche le bonheur. Dans la comédie du remariage, elle le cherche dans le cadre de son mariage ; dans le mélodrame de la femme inconnue, elle le cherche à l'extérieur du mariage – en surpassant le mariage. Peut importe de quelle façon elle tente d'atteindre le bonheur, dans les deux genres le but de la femme est la création : une création de l'accomplissement personnel par le bonheur. Si Cavell accorde une telle importance à la question du mariage, c'est parce qu'il y perçoit cette idée de dévotion mutuelle comme une figure de l'ordinaire (PP : 141). Ce qui sous-tend les dialogues dans ces films, ou devrait-on plutôt dire ce qui rend difficile les dialogues, c'est l'ironie. L'ironie isole la femme et rend son accomplissement d'autant plus complexe. Ironique, devons-nous préciser, en ce sens rhétorique exprimé dans *Contesting Tears* : « *every single description of the self that is true or false* » qui nous est présentée faussement, est ironique. Le sujet du mélodrame de la femme inconnue représente « *the irony of human identity as such* » (CT : 134-135). Ces genres cinématographiques s'attaquent à la problématique de « *self-reliance* » et de conformité établie dans les écrits de Thoreau et d'Emerson (CT : 9) et constituant un des fondements mêmes de la pensée américaine. William Rothman nous rappellera d'ailleurs le lien que pose Cavell entre cette idée de « *self-reliance* » chez Emerson et l'idée de conscience de soi chez Descartes en réponse au scepticisme philosophique (ST : 223).

Là où le mélodrame de la femme inconnue vient apporter un nouvel élément non négligeable dans l'étude du scepticisme, c'est qu'il est « *an expression of a stage in the development of the skeptical problematic at which the theatricalization of the self becomes the main proof of the self's existence* » (ST : 223).

10-L'OPÉRA

En abordant le cinéma chez Cavell, nous ne pouvons passer sous silence ses écrits sur l'opéra. L'isolement vécu par la femme – donnant l'impression d'être sans voix – dans le mélodrame est un, sinon le, point central de ce genre cinématographique. Il semble que ce même isolement de la femme est aussi un point central de l'*Opéra*. Cela concerne plus spécifiquement la voix de la femme, ou plutôt l'absence de voix (*voicelessness*). Il n'est pas étonnant donc de voir un chapitre de *A Pitch of Philosophy* dédié à l'opéra (chapitre intitulé « *Opera and the Lease of Voice* »). L'opéra exprime un sentiment cartésien, soit celui de la prise de conscience de la différence métaphysique absolue entre le corps et l'esprit, le tout joint à l'intuition – tout aussi cartésienne – d'une intimité indéfinie entre ce corps et cet esprit.

L'opéra épouse la cause du questionnement sur le pouvoir et les limites de la voix humaine, tout comme les deux genres de cinéma vus précédemment. Et cela à un point tel que Cavell conçoit un lien intime entre cinéma et opéra, laissant croire que l'opéra est devenu cinéma – « *film is, or was, our opera* » (PP : 136). Cette affinité entre cinéma et opéra originerait peut-être d'une compétitivité entre les deux. Soit le film exerce le même pouvoir que l'opéra, soit il inclut un opéra (il ne suffit que de penser à la comédie musicale), soit il fait brièvement un clin d'œil à l'opéra. Et les similarités ne s'arrêtent pas là, nous fait remarquer Rothman (ST : 236) : le pouvoir de transfiguration de la caméra serait comparable à la musique dans l'opéra. Le cinéma, par contre, contournera bien souvent l'élément le plus typique de l'opéra : la fin fatale. Comme si le « *happy ending* » du cinéma américain avait pour but de s'élever contre la fin tragique de l'opéra! Cavell reste toujours prodigieusement impressionné par leur pouvoir respectif de communication et de reproduction du monde quotidien.

11-L'ANALYSE DU SCEPTICISME AU QUOTIDIEN, LE CINÉMA À LA RESCOUSSE!

La difficulté de saisir la réflexion profonde d'une comédie du remariage ou encore d'un mélodrame de la femme inconnue n'est pas bien différente de celle exigée dans la vie quotidienne. Le cinéma permet par contre le recul nécessaire pour constater et analyser de telles situations. Dans *Contesting Tear : The Melodrama of the Unknown Woman*, Cavell fait référence à *Stella Dallas* (1937) en exemple. Dans ce film, Stella subit un tel isolement qu'elle se trouve proche d'une privation totale du langage, ou d'un état précédant la connaissance du langage. Pour pallier à ce manque, elle cherche donc à communiquer, elle recherche une possibilité d'échange. Elle désire ainsi outrepasser la crainte de l'inexpressivité laissée par le scepticisme du langage. Elle demande la parole pour recevoir une certaine attention, pour attirer l'attention sur sa propre subjectivité. Une telle action, pour Cavell, n'est pas bien différente de la démarche de « demande à penser » d'Emerson (CT : 220). La philosophie permet la même chose : outrepasser l'isolement en permettant au sujet de se situer par rapport au monde et d'effectuer son propre « *cogito ergo sum* ». Cinéma et philosophie se rejoignent donc en ce point, et tentent une fois de plus à confirmer l'hypothèse de Cavell voulant que le cinéma américain ait quelque peu remplacé la philosophie pour cette société. La philosophie et le cinéma permettent aussi de prendre conscience d'une situation réelle de quête de la communauté : la reconnaissance des autres et le partage de la subjectivité par le langage.

CONCLUSION

SCEPTICISME, CINÉMA ET POLITIQUE

The philosophical appeal to what we say, and the search for our criteria on the basis of which we say what we say, are claims to community. And the claim to community is always a search for the basis upon which it can or has been established. I have nothing more to go on than my conviction, my sense that I make sense. It may prove to be the case that I am wrong, that my conviction isolates me, from all others, from myself. That will not be the same as a discovery that I am dogmatic or egomaniacal. The wish and the search for community are the wish and search for reason.

(CR : 20)

Community is only possible in our recognition that we live in a shared moral world, and of it, again, I am, me, the only possible foundation. The impossibility of arriving at agreement would then be a proof of the existence of a community – and not an indication that we have lost it

(CC : 35)

En guise de conclusion, nous allons récapituler tout en introduisant des liens originaux entre cinéma et politique. Si Cavell parle ouvertement et fréquemment du besoin humain de communauté, du lien indissociable entre société et langage – tel que nous l’avons démontré tout au long de cette étude – il est par contre fort peu fréquent de voir éclore différentes analyses rapprochant la question sociale et politique de la question du cinéma et du langage. Pourtant, c’est bien le constat qu’en fait Hans Sluga, dans un des trop rares travaux cherchant à faire ressortir l’ampleur de l’impact politico-social des œuvres cavelliennes. Cavell soulevait pourtant bien l’hypothèse qu’il existe une telle chose qu’un critère « *for the success of happiness of a society* » fournissant les conditions de « *conversations of this character, or a moral equivalent of them, between its citizens* » (PH : 32).

Si Cavell et sociologie nous semblent de plus en plus aller de pair, il ne devrait y avoir qu’un pas à franchir pour établir le même constat pour l’analyse politique. S’il est rare d’observer un tel rapprochement, c’est d’abord à cause d’une mésentente sur la signification du terme « politique » : Cavell aborde le politique non pas en tant qu’institution (État, gouvernement, etc.) mais en tant que rapport quotidien (la négociation, l’échange, le partage, etc.). Les films nous permettent plus que tout autre médium d’analyser ce discours politique quotidien.

PHILOSOPHIE ET TRAGI-COMÉDIE

Les dialogues socratiques de Platon (tiré de CC : 187) n’affirmaient-ils pas que la tradition philosophique en entier commence par un conflit tragique entre le philosophe et la *Polis*? Bien souvent, la tragédie est jugée supérieure à la comédie, cette dernière n’étant tout juste bonne qu’à distraire. Cavell soutient que cette conception est saugrenue, que la tragédie et la comédie sont plutôt complémentaires. La tragédie et la philosophie commencent toutes deux par l’émerveillement. Mais la philosophie se développe conjointement à la comédie lorsqu’elle entre dans l’argumentaire. Le dialogue philosophique comporte un départ tragique : c’est la pensée philosophique qui nous « frappe » (*strikes us*). Nous ne la cherchons pas, elle vient à nous.

Difficile, par la suite, d'y échapper, et nul ne sait parfaitement comment la fuir. Et cette pensée philosophique qui nous apparaît, cet émerveillement tragique du philosophique qui nous frappe, tend à nous isoler des autres. Cela a souvent comme effet de nous empêcher de vivre une vie humaine normale, jusqu'à ce que la quête trouve réponse. Le discours philosophique revient bien souvent à cette vie humaine, car le discours avec autrui nous conduit à socialiser. Mais bien souvent, ce retour à autrui dans le dialogue philosophique est teinté d'un scepticisme d'autant plus accentué. Confusion, incompréhension, peur d'en dire trop, pas assez, de ne pas être suffisamment clair et limpide, etc., font partie de ce discours philosophique. Dans l'argumentaire sceptique – qui en dit trop comme pas assez, qui tente malhabilement d'expliquer l'émerveillement tragique – nous nous présentons bien souvent malgré nous sous une lumière comique. C'est ce qui fait dire à Cavell qu'il y a de la comédie et de la tragédie autant dans l'art cinématographique que dans le discours philosophique.

L'ANALYSE DU QUOTIDIEN ET LE POLITIQUE

Dans *Pursuits of Happiness*, c'est le tragique qui intéresse particulièrement Cavell. Il cherche donc à repenser la nature du politique et du philosophique à la fois. Ne dit-il pas que la comédie existe « *in a state of philosophy* » (PH : 13)? La comédie du remariage nous pousse à prendre conscience du portrait de la conversation philosophique. Cavell poursuit encore, ici, ce but propre à la philosophie américaine de ramener les questions philosophiques aux conditions ordinaires de la vie de tous les jours, tradition héritée ou inspirée d'Emerson et de Thoreau, mais aussi d'Austin, de Wittgenstein et même de Heidegger. Ce but, affirme Cavell, peut être atteint par l'étude du cinéma et des comédies du remariage.

L'obsession du quotidien chez Cavell se marie alors avec le politique. Sluga fera d'ailleurs remarquer que le rapport entre Cavell et le politique se trouve même dans son choix d'expressions pour expliciter les idées véhiculées par le cinéma hollywoodien. *Pursuits of Happiness* n'est-il pas un terme emprunté à l'idée même d'américanité, une extension de la déclaration d'indépendance américaine, promettant à chaque Américain la liberté de poursuivre

sa propre recherche du bonheur et de l'accomplissement? Du pluriel au singulier, d'ailleurs, car nous parlons ici autant du besoin naturel de communauté que de la liberté de poursuivre le bonheur individuel : les multiples poursuites individuelles du bonheur.

Ce que Cavell semble dire, fait remarquer Sluga, c'est que pour bien saisir la nature du politique, nous devons tout d'abord saisir la multiplicité de façons possible de poursuivre et de tenter d'atteindre le bonheur humain – et donc la multiplicité d'échecs ou de réussites. Il est important de prendre en compte la multiplicité des poursuites du bonheur puisqu'il n'existe « *no single human drama, and hence no single human happiness* » (CC : 190).

La multiplicité des histoires de poursuite du bonheur présentées par le cinéma est, en soi, politique. Il s'agit, en quelque sorte, dans nos différentes interactions d'un portrait de l'obligation sociale à négocier avec autrui nos différentes poursuites du bonheur (personnelles comme collectives). Le sociologue ou le philosophe qui ne verrait dans le politique que l'appareil d'État et la relation entre gouvernement et groupes sociaux – entre dirigeants et dirigés – ne pourrait pas appréhender une telle notion du politique au quotidien. Il faut donc faire fi de la notion platonicienne ou aristotélicienne du politique limité aux règles de la *Polis*, cette conception du politique qui sépare arbitrairement *Polis* et vie privée. Il s'agit plutôt, chez Cavell, d'une forme de « politique du quotidien » qui prend sa source dans « l'interpénétration et la confusion entre amour et politique » (MWM : 295 – à propos de la pièce *King Lear* de Shakespeare), il s'agit du politique comme incessante négociation avec autrui – ce que nous pourrions appeler une sociopolitique du quotidien.

LA COMMUNAUTÉ : UNE POURSUITE DU BONHEUR

Mais il ne s'agit pas que d'une sociopolitique relationnelle. La poursuite du bonheur ne peut se réaliser – ne peut être atteinte – par un individu que s'il trouve le bonheur autant socialement que personnellement. D'où l'intérêt d'une définition du politique tel que le conçoit Cavell, une multitude de poursuites du bonheur dans le cadre d'un appel à la communauté. Les films démontrent justement ceci ; plus précisément que « *what used to be a matter of cosmic*

public importance is now private matter of what we call emotional difficulty » (PH : 54). Les anciennes limites entre le privé et le public prennent alors une toute nouvelle forme et viennent restructurer le politique. Le public et le privé qui semblaient au demeurant isolés l'un de l'autre, s'amalgament pour jouer un rôle politique important.

L'Amérique n'a, historiquement, jamais véritablement ressenti que ce rapprochement était réalité. Pourtant, les films aident bel et bien à prendre conscience que c'est pourtant le cas : le public et le privé s'influencent et s'entremêlent multipliant ainsi les formes de bonheurs (et de malheurs...). Une telle chose qu'une politique du bonheur, du mariage, de la famille, de l'amitié, etc., est donc non seulement présente, mais essentiellement présente dans notre poursuite du bonheur. Précisons au passage que cette vision spécifique du politique n'exclut en aucun cas l'étude des formes de gouvernement et des États. Elle cherche plutôt à établir une idée plus juste des dialectiques entre politiques étatiques et politiques sociales, pourrait-on dire. Chez Cavell, il s'agit de voir en quoi : « *great politics of the public sphere (historically, ontologically, and conceptually) based on the politics of the ordinary [...] can therefore be understood only in this terms and by means of its characteristic notions* » (CC : 193).

Par le biais des relations sociales, les hommes en viennent à reconnaître autrui amenant ainsi, graduellement, à respecter l'autre, à développer un sens de la justice envers l'autre. Nous apprenons alors à nous lier d'amitié et, par là même, ultimement, à développer des habiletés politiques. Vue ainsi, la politique n'est pas une question de règles, ou, comme le dit Sluga, elle n'est pas « une question d'*arche*, mais une *paideia* » (CC : 194). La politique prend alors place autant dans l'arène publique que dans la vie privée des individus. Le langage est étroitement lié à cette situation sociopolitique : par notre appel à la communauté et notre apprentissage d'individus sociaux, nous nous acheminons graduellement vers une existence d'agent politique ayant appris le dialogue démocratique – la négociation, l'explication, la remise en question, le doute, etc. – développé conjointement dans un langage habité par le scepticisme. Un tel apprentissage graduel du politique en lien avec l'apprentissage du langage fait de nous non seulement des élèves, mais des enseignants perpétuels de notre condition et interactions politicosociales.

LE POLITIQUE À L'ÉCRAN

En reproduisant les situations du scepticisme face à autrui, les comédies du remariage nous aident à prendre conscience de ce développement. Ce genre de cinéma reproduit la négociation mutuelle d'un couple cherchant l'épanouissement personnel et social, une négociation envahie par le scepticisme? Historiquement en plein cœur de la Dépression, les comédies du remariage n'abordent pas les questions économiques. Bien au contraire, elles fuient généralement cette question en représentant majoritairement des couples aisés sans problème financier particulier, et s'intéressent toutefois à la question de la vie privée. Cavell les qualifie même de « *fairy tales for the Depression* » (PH : 2), à cause de leur propension à fuir toute représentation de cette crise et de dépeindre quasi uniquement des gens aisés et heureux. Doit-on alors en venir à la conclusion que ces films ne concernent pas les questions politiques d'intérêt à l'époque? Bien sûr que non, soutient Cavell. Fidèle à la vision du politique comme sociopolitique du quotidien, il voit dans ces films une représentation marquée de la question du féminisme de l'époque : la prise de conscience de la femme, la remise en question de son rôle social et privé (le couple), etc. L'absence de la mère dans ces films marque à elle seule une importante transition. Ces films présentent le nouveau statut des femmes. Ils signifient, tel que nous l'avions précédemment noté, un retrait de l'Église dans le pouvoir d'établir, d'authentifier, l'institution du mariage. La justification du mariage n'est plus fournie « par la loi (séculaire ou religieuse (...)) mais par le désir de se marier à lui seul » (CoF : 284). Il s'agit bien là d'un sujet abordé par ce genre cinématographique touchant une problématique politique et sociale. Et si ce cinéma est ainsi lié au scepticisme et à la question politique, c'est qu'il nous permet parfois de voir « *a place from which the ordinary world is broken into, out of which beauty and isolation and strangeness intertwine to reveal a glimpse of community and the possibility of change* » (CoF : 344).

Une négociation entre deux individus, que l'on peut percevoir comme uniquement privée, est aussi politique. Cela traduit bien la théorie cavellienne : le quotidien exerce une influence restructurant le politique (social et étatique) : le retrait de l'Église des institutions politiques privées, la prise de contrôle de la femme sur son positionnement social, l'introduction grandissante de la négociation politique dans la sphère privée du couple autrefois régulée par

l'Église et l'État. Il s'agit de la reproduction cinématographique de la question politique de reconnaissance d'autrui : le film présente une incessante présence du scepticisme dans le positionnement social et la négociation politique du quotidien (notre rôle, notre position d'autorité, etc., autant dans la sphère privée que publique).

La question politicosociale véhiculée par le cinéma du remariage touche particulièrement la notion de couple et de rôle dans le couple : qu'est-ce qu'un couple? Lorsque la religion n'est plus garante, en soi, de l'union des deux personnes. La société non plus n'en est plus garante, le divorce étant déjà, à cette époque, de plus en plus répandu et accepté. La résultante est que la définition sociale et religieuse traditionnelle n'est plus de mise. Le positionnement de chaque individu par rapport aux autres est donc remis en cause. Toujours sous une optique féministe propre à cette époque et à la société américaine : remettre en question l'idée selon laquelle l'homme est l'élément actif alors que la femme est passive.

C'est ainsi que ces films représentent une lutte entre hommes et femmes pour la reconnaissance mutuelle. Les comédies du remariage auraient aussi bien pu porter le qualificatif de « comédies de l'égalité », nous dira Cavell (PH : 122). Si nous avons déjà soulevé ce point, nous tenons ici à ajouter son contexte politicosocial : le rôle de restructuration du couple à la recherche du bonheur ne se fait pas que dans la « bulle privée » du couple, mais aussi dans le « cadre social » d'une époque. Le couple cherche à la fois la reconnaissance de l'autre et de la société, c'est la place du couple dans la société qui est ainsi soulevée dans ces films : « *Every union in them is, rather, formed by recognizing continuities with society through "the inheritance of certain conditions, procedures, and subjects and goals"*. » (CC : 199).

Les comédies du remariage ne sont donc pas seulement concernées par la création d'une nouvelle femme et la redéfinition de son union avec un homme, mais aussi par l'idée d'une communauté plus humaine où le mariage est l'emblème de cette communauté éventuelle, nous fera remarquer Sluga (CC : 200). Plus récemment, les films pouvant se rapprocher des comédies du remariage ont aussi tenté de présenter ce désir de repositionnement. Ne pensons qu'à *American Beauty* (1999) qui présente un homme « négociant avec des mondes contraires à ce

qu'Emerson nommait le monde de la conformité » (CoF : 345). Dans ce film, un homme tente non seulement de retrouver le bonheur au sein de son couple, mais sa position sociale : (re)trouver une vie heureuse, en marge des conventions sociales normalement endossées par un homme de son statut. Soulignons aussi *The Sixth Sense* (1999), *The Cider House Rules* (1999) et même *Groundhog Day* (1997).

La création d'une nouvelle femme, la reconfiguration du couple, la communauté, la création d'un homme nouveau ; tout est une question de conscience, une lutte pour la reconnaissance, une conscience commune et réciproque entre hommes et femmes. Le mariage est vu par Cavell comme un élément présent dans la projection cinématographique nous permettant de comprendre la nature du social et des unions politicosociales. Comme ces relations sont hantées par le scepticisme, il va sans dire que le cinéma est une source inépuisable d'analyses. Sluga n'hésite pas pour nous renvoyer à Arendt sur la question de la société. Arendt reprenait un terme employé par Aristote exprimant une certaine forme d'amitié : *philia*. Arendt croyait qu'il existait une forme de *philia* envers soi : le respect de soi (*self-respect*). Certaines de ces *philia* sont des relations avec autrui sur une base égalitaire, d'autres sont des relations inégales, d'autres sont utilitaires, certaines sont motivées par le plaisir. Il reste qu'il s'agit, dans chacun de ces cas, d'une relation que nous appelons ici politicosociale : elle comporte un certain positionnement social, l'endossement de rôles (au sens où Goffman l'entendait), la négociation constante avec autrui sur des bases communes (la morale, les règles, les formes de vie, etc.).

SCEPTICISME POLITIQUE AU QUOTIDIEN

Arendt voyait dans le politique la condition essentielle pour qu'existe la pluralité des êtres humains, nous dit Sluga. Cavell, quant à lui, voit dans cet élément politique une diversité humaine qui se caractérise par le fait que chaque relation, chaque union, entre individus peut se solder par une réussite ou un échec. N'est-ce pas là une source importante de ce que nous pourrions appeler un scepticisme social? Cavell ne fait pas mention d'un tel scepticisme, il préfère le laisser sous-entendre dans le scepticisme face à autrui. Mais l'analyse du scepticisme

dans le cinéma nous fait prendre conscience qu'il existe bel et bien, et amène Cavell à certaines conclusions proprement sociales : que chaque union est réunion, que chaque frontière demande une réaffirmation constante et, surtout, que le pardon est une vertu politique fondamentale (CC : 203), comme chez Arendt.

Il ne faudrait tout de même pas oublier que les unions ne sont pas toutes volontaires et que les échecs ne dépendent pas toujours de nous – ne relèvent pas toujours de notre contrôle, pourrions-nous dire. C'est bien une définition distorsionnée de la tragédie : la tragédie n'origine pas de situations désirées, ni de conditions choisies. La tragédie de la comédie, c'est qu'elle a ses limites : le vide apparaissant après un long rire, nous disait Cavell (MWM : 339). Mais le film, selon lui, fournit toujours cette possibilité de réconciliation entre solidarité sociale et plaisir personnel (*personal sweetness*). La tragédie de la comédie laisse, par contre, toujours entrevoir « *a glimpse of the failure of civilization* » qui, ajoutera-t-il, « *makes human being civil* » (PH : 184). Bref, il y a toujours une présence de tragédie, mais la comédie reste présente tant et aussi longtemps qu'il existe une possibilité d'expérimenter et d'apprendre dans des moments heureux.

Cette existence dialectique du tragique et du comique chez Cavell le met en opposition à certains sociologues sur la question politique, nous fera aussi remarquer Sluga. Chez Weber, par exemple, le politique est inévitablement tragique, et nous expose à des demandes radicalement conflictuelles à la merci d'obligations fondamentalement divergentes. Cavell ne pourrait que lui reprocher de ne pas considérer la facette comique de cette tragédie. Si le politicosocial n'était que tragique, il ferait constamment échec au bonheur. Il est un amalgame de tragique et de comique : le tragique, ce sont les déchirements et conflits du passé, tandis que le comique, ce sont les possibilités nouvelles de l'avenir. La comédie reconnaît que le bonheur n'est jamais un but complètement atteint, mais que la poursuite du bonheur est toujours une possibilité. De sorte que le tragique et le comique sont les deux facettes indissociables du politique, « *they originate from two ways of looking at ourselves that are both indispensable and yet also incompatible* » (CC : 207). L'un regarde les souffrances du passé (tragique), alors que l'autre regarde vers les possibilités nouvelles du futur. Nous ajouterions volontiers que le politicosocial, l'existence

même de notre société et du langage, serait bien impossible s'il n'était constitué que de tragédies... Qui chercherait la communication avec autrui et l'union – malgré le scepticisme – si la poursuite du bonheur n'était pas à tout le moins une possibilité? C'est cette possibilité de trouver le bonheur qui nous permet d'avancer même dans la tristesse du tragique.

Les comédies du remariage démontrent l'existence d'un tel scepticisme, la possibilité d'émergence de conflits provenant de multiples causes, de possibles tragédies; elles aident tout autant à prendre conscience qu'il existe une multitude de moyens possibles pour résoudre ces conflits et tendre vers le bonheur. Elles montrent les sources de conflit au sein de nos unions tourmentées par le scepticisme, mais elles démontrent aussi les qualités sociales nécessaires à les surmonter : une capacité à accepter la culpabilité, d'offrir le pardon, la capacité à se réconcilier et à accepter l'amour de l'autre, etc.

Pour Cavell, elles démontrent globalement – au sens politicosocial et politico-étatique – l'idée fondamentale que chaque union humaine est une forme de réunion, et ne peut être maintenue que par un renouvellement constant, par une perpétuelle réitération de la reconnaissance. C'est sans doute pourquoi autant Kierkegaard que Nietzsche demandaient tous deux « une dévotion à répétition à la quotidienneté » (CC : 210), une éternelle récurrence de la quotidienneté du langage et des relations entre individus.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

- CAVELL, Stanley. 2002. *Must we mean what we say ? : a book of essays*, York, Cambridge University Press, 1^{re} éd. 1969, 365p. : MWM
- CAVELL, Stanley. 1979. *The Claim of Reason ; Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, New York, Oxford University Press, 511p. : CR
- CAVELL, Stanley. 1999. *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. Christian Fournier, Paris, Belin, 1^{er} éd. 1971, 2^e éd. rev. et aug. 1979, 299p. : PM
- CAVELL, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness : the Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 283p. : PH
- CAVELL, Stanley. 1984. *Themes Out of School: Effects and Causes*, San-Francisco, NorthPoint, 268p : TOS
- CAVELL, Stanley. 1988. *In quest of the ordinary : lines of skepticism and romanticism*, Chicago, University of Chicago Press, 200p. : IQO
- CAVELL, Stanley. 1989. *This new yet unapproachable America : lectures after Emerson and Wittgenstein*, Albuquerque, Living Batch Press, 128p. : NUA
- CAVELL, Stanley. 1991. *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism : The Carus Lectures*, Chicago, University Of Chicago Press, 163p. : CHU
- CAVELL, Stanley. 1992. *The Senses of Walden*, Chicago, University of Chicago Press, 1^{er} éd. 1972, 160p. : SW
- CAVELL, Stanley. 1993. *Le Dénier de Savoir dans Six Pièces de Shakespeare*, trad. Jean-Pierre Maquerlot, Paris, Éditions du Seuil, 331p : DSS
- CAVELL, Stanley. 1994. *A pitch of philosophy : autobiographical exercises*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 196p. : PP
- CAVELL, Stanley. 1994. *In Quest of the Ordinary : Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, University Of Chicago Press, 208p. : IQO
- CAVELL, Stanley. 1995. *Philosophical Passages : Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Cambridge, Blackwell, 200p.
- CAVELL, Stanley. 1996. *Contesting Tears : The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, University of Chicago Press, 272p. : CT
- CAVELL, Stanley, Sandra Laugier, et Marc Cerisuelo. 2001. *Stanley Cavell, Cinéma et philosophie*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 294p.
- CAVELL, Stanley. 2003. *Le cinéma nous rend-il meilleur?*, trad. Élise Domenach et Christian Fournier, Paris, Bayard, 220p : CNRM
- CAVELL, Stanley. 2005. *Philosophy the Day after Tomorrow*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 328 p. : PDT

- ELDRIDGE, Richard (dir.). 2003. *Stanley Cavell*, Cambridge, Cambridge University Press, 248p. : ST
- FISCHER, Michael. 1989. *Stanley Cavell and Literary Skepticism*, Chicago, University Of Chicago Press, 180p. : SCLS
- HAMMER, Espen (dir.). 2002. *Stanley Cavell : Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*, Cambridge, Polity Press, 216p.
- NORRIS, Andrew (dir.). 2006, *The Claim to Community : Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*, Standford (Calif.), Stanford University Press, 400p. : CC
- ROTHMAN, William (dir.), Stanley Cavell. 2005, *Cavell on film*, Albany, State University of New York, 399p. : CoF

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

- BORCHERT, Donald M. (dir.). 2006. *Encyclopedia of Philosophy*, 2^e éd., 10 vol., Thomson Gale
- BORLANDI, Massimo. 2005. *Dictionnaire de la pensée sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 770p.
- Le Grand Robert de la langue Française*, éd. 1990, 9v., Paris, Le Robert
- The Merriam-Webster's Dictionary*. 2004. New-York, Merriam-Webster, 939p.
- MOZER, Paul k. (dir.) 2002. *Oxford Handbook of Epistemology*, Oxford, Oxford University Press, 608p
- STROUD, Barry. 1984. *The Significance of Philosophical Scepticism*, Oxford University Press, USA, 294p

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

- APEL, Karl-Otto. 1979. *Le développement de la philosophie analytique du langage et le problème des "sciences de l'esprit"*, Trad. Fernand Couturier, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département de philosophie Cahiers Recherches et théories no 18, 124p.
- APEL, Karl-Otto. 1994. *Le logos propre au langage humain*, trad. Marianne Charrière et Jean-Pierre Cometti, Paris, Éditions de l'Éclat, 71p.
- AUSTIN, John Langshaw. 1975. *How to do things with words*, Cambridge, Cambridge University Press, 168 p.
- BAZIN, André. 1987. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 372p.
- DESCOMBES, Vincent. 1996 *Les institutions du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 349p.
- DELACROIX, Henri. 1934. *L'enfant et le langage*, Paris, Librairie Félix Alcan, 118p., édition électronique, http://classiques.uqac.ca/classiques/delacroix_henri/enfant_et_le_langage/enfant_et_langage.html
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1998, *Phasmes : essais sur l'apparition*, Paris, Édition de Minuit, 244p
- DIDI-HUBERMAN, George. 2001. *L'homme qui marchait dans la couleur*, édition de Minuit, Paris, 93p
- EMERSON, Ralph Waldo. 1993. *Self-Reliance and Other Essays*, New York, Dove Publication, 1^{er} éd. 1838-1844, 117p.

- FRAZER, James George. 1922. *The Golden Bough : a study in magic and religion*, Londres, Macmillan, 756p.
- GOFFMAN, Erving. 1969. *Strategic Interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 145p.
- GOFFMAN, Erving. 1971. *Relations in public : microstudies of the public order*, New York, Basic Books, 396p.
- GOFFMAN, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*, Les Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 256p.
- GOFFMAN, Erving. 1981. *Forms of talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 335p.
- GOFFMAN, Erving. 1989. *Réplique à Denzin et Keller (1981) dans Le parler Frais d'Erving Goffman*, Paris, Édition de Minuit, 319p.
- HEIDEGGER, Martin. 1967. *Being and Time*, trad. John Macquarrie et Edward Robinson, Oxford, Blackwell, 589p.
- HUME, David. *A Treatise of Human Nature*, Book II, Chapt. III, Sect. I. *Of Liberty and Necessity*, édition électronique <http://ebooks.adelaide.edu.au/h/hume/david/h92t/> consulté 2007
- HUME, David. *Essai sur le sceptique*, trad. de l'anglais par Philippe Folliot, Les Classiques des Sciences Sociales, édition électronique http://classiques.uqac.ca/classiques/Hume_david/essai_sur_le_sceptique/essai_sur_sceptique.html, consulté 2007
- KANT, Immanuel. 2001. *Critique de la Raison Pure*, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, 6e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 584p.
- LUHMANN, Niklas. 2000. *Art as a social system*, trad. Eva M. Knodt, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 422p.
- LAHIRE Bernard. 2004. *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris, Éditions La Découverte, 777p.
- LOCKE, John. 1966 *The second treatise of government*, 3d ed., Oxford, Blackwell, 167p.
- MARCUSE, Herbert. 1979. *La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétisme marxiste*, édition du Seuil, Paris, 83p.
- MARTUCELLI, Danilo. 1999. *Sociologies de la modernité*, Saint-Amand (France), coll. « Folio essais » Gallimard, 709p.
- PANOFSKY, Erwin. 1969. *L'oeuvre d'art et ses significations*, trad. Marthe et Bernard Teyssedre, Paris, Gallimard, 322p.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, trad. Anna Rocchi Pullberg, Paris, payot, 278p.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1987. *Écrits sur le cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 264p.
- PLATON. 2002. *La république*, Paris, Flammarion, 801p.
- TAYLOR, Charles. 2004. *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 184p.
- TAYLOR, Charles. 1985. *Human Agency and Language*, Cambridge Ang., Cambridge University Press, 294p.

- TAYLOR, Charles. 1990. *To Follow a Rule...*, Cahiers d'Épistémologie, cahier no. 9019, 14p.
- THOREAU, Henry David. 1995. *Walden; Or Life in the Woods*, New York, Dover, 216p.
- WILLIAMS, Raymond. 1981. *Culture*, Londres, Fontana Paperbacks, 248p.
- WINCH, Raymond. 1995. *The sociology of culture*, Chicago, University of Chicago Press, 248p.
- WINCH, Peter. 1990. *The Idea of a Social Science and its Relation to Philosophy*, Cornwall (Grande Bretagne), Routledge, 1er éd. 1958, 143p.
- WINCH, Peter. 1969. *Studies in the philosophy of Wittgenstein*, London, Routledge & Kegan Paul, 210p.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1922, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, 123p.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1953. *Recherches Philosophiques*, trad. Françoise Dastur, Paris, Gallimard, 367p. : RP
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1969. *Preliminary studies for the 'Philosophical investigations', generally known as the Blue and Brown books*, Oxford, Blackwell, 192p. : PSPI
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1982, *Bemerkungen über Frazer's Golden Bough ; Remarks on Frazer's Golden Bough*, Retford, Brynmill Press, 18p.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1987, *De la certitude*, trad. Jacques Fauve, Tel Gallimard, Paris, 152p. : DC

ARTICLES ET THÈSES

- DAWE, M. Wanda. 1998, « Skepticism and the skeptical spirit ; Stanley Cavell : The Philosophical Challenge of Litterature », Thèse de doctorat, Ottawa, Ottawa University, 246p
- FURSTENAU, Marc. 2003, « Cinema, Language, Reality: Digitization and the Challenge to Film Theory », Thèse de doctorat, Montréal, McGill University, 330p
- GUNNELL, John. « Desperately Seeking Wittgenstein », *European Journal of Political Theory*, Vol.3 no.1, 2004, p.77-98
- LAUGIER, Sandra. « Recouvrer la parole : Cavell, le sujet et les mots », *Multitudes*, Avril 1996, édition électronique, <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1776>
- LAUGIER, Sandra. « Le philosophe du quotidien », *Nouvel Observateur Hors-Série*, 25 grand penseurs du monde entier, no57, Décembre 2004/Janvier2005, p.18-21
- NORRIS, Andrew. « Political révisions : Stanley Cavell and political philosophy », *Political Theory*, vol.30 no.6, décembre 2002, p.828-851
- OWEN, David. « Cultural diversity and the conversation of justice : Reading Cavell on political voice and the expression of consent », *Political Theory*, vol.27 no.5, p.579-596
- POHLHAUS, Gaile, et John R. Wright. « Using Wittgenstein critically : a political approach to philosophy », *Political Theory*, vol.30 no.6, décembre 2002, p.800-827
- SEVÄNEN, Erkki. « Art as an autopoietic sub-system of modern society », *Theory Culture and Society*, vol.18, 2001, p.75-103
- SHUSTERMAN, Richard. « Putnam and Cavell on the ethics of democracy », *Political Theory*, Vol.25 no.1, avril 1997, p.193-214